

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Zdeněk Kovář

**Soubory Pražské pětky a jejich mediální recepce
v letech 1980 - 1989**

**The Five from Prague art companies and their media
reception in years 1980 - 1989**

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu práce Doc. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc. za odborné vedení při vypracovávání této bakalářské práce.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně pod vedením vedoucího bakalářské práce a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 25.5.2009



Zdeněk Kovář

Soubory Pražské pětky a jejich mediální recepce v letech 1980 - 1989

The Five from Prague art companies and their media reception in years 1980 - 1989

Anotace

Tato bakalářská práce pojednává o divadlech Pražské pětky a mediálních ohlasech na jejich tvorbu v 80. letech.

První část se věnuje vzniku divadel, jejím členům i charakterizaci jejich tvorby. Jedná se o dobu, kdy ještě nebyla napsaná žádná recenze. Poté je práce rozčleněna na tři časová období – inscenace před společným vystoupením v Lucerně, akce Lucerna a tvorba na konci 80. let. Během každé fáze se vyvíjela nejen Pražské 5, ale i její mediální recepce, která je hlavní náplní práce.

V poslední části je nastíněn vývoj divadel na přelomu 80. a 90. let a předlistopadové filmy Tomáše Vorla Pražská 5 a Kouř.

Summary

This bachelor thesis deals with The Five from Prague art companies and the media reactions to their creations in the 80th of 20th century.

In the first part much attention is paid to the formation of these groups, their members and the characterization of their work. In those years wasn't written any review about their performances. The subsequent chapters are divided into three time periods – inscenations before their joint staging in the Lucerna hall, the Lucerna action and their productions at the end of the 80th of 20th century. During each period

not only Prague 5 but also their media reception which is the principal task of this thesis was developing.

The last part of this work is devoted to the development of these art companies at the turn of the 80th and the 90th of 20th century and the Tomas Vorel's films The Five from Prague and The Smoke.

Klíčová slova

Pražská pětka, Sklep, MIMOZA, Vpřed, Křeč, Kolotoč, Kouř

Keywords

The Five from Prague art companies, Sklep, MIMOZA, Vpřed, Křeč, Kolotoč, The Smoke

OBSAH

1	ÚVOD.....	7
2	PRAŽSKÁ PĚTKA.....	8
3	KAŽDÝ ZA SEBE	10
3.1	SKLEP	10
3.2	MIMOZA.....	11
3.3	VPŘED.....	12
3.4	KŘEČ	13
3.5	KOLOTOČ.....	13
4	PŘED LUCERNOU.....	15
4.1	ŠRÁMKŮV PÍSEK '82	16
4.2	SPOLEČNĚ NA KLDNĚ	18
4.3	MASKÁČ	20
4.4	FEMAD '84	20
4.5	KŘEČ VE 20.10.....	21
4.6	DVAKRÁT PRAŽSKÁ PĚTKA.....	26
5	DIVADELNÍ LUCERNA.....	28
6	PO LUCERNĚ	34
6.1	BRODY.....	34
6.2	BALETNÍ VARADERO	36
6.3	ORLOJ	40
6.4	O DIVADLE III.	41
6.4.1	<i>O Křeči.....</i>	<i>42</i>
6.4.2	<i>O Vpředu.....</i>	<i>43</i>
6.4.3	<i>O MIMOZE.....</i>	<i>44</i>
6.4.4	<i>O Pražské 5.....</i>	<i>49</i>
7	FILMOVÁ TVORBA	52
7.1	PRAŽSKÁ 5	52
7.2	KOUŘ.....	54
8	ZÁVĚR.....	57
9	SEZNAM LITERATURY	59

1 Úvod

Pražská 5 není označení páté pražské městské části, i když k tomu název může svádět. Dnešní povědomí o tomto hnutí, které se začalo utvářet v druhé polovině 70. let 20. století, je totiž poměrně malé. Filmoví nadšenci si možná vybaví stejnojmenný film, ale to hlavní, co se skrývá pod tímto titulem, už často ne. Pět pražských amatérských autorských divadel – divadlo Sklep, pantomimická skupina MIMOZA, Recitační skupina Vpřed, Baletní jednotka Křeč a Výtvarné divadlo Kolotoč – přišlo se svou osobitou poetikou, zcela odlišnou od poetik dosavadních divadelních hnutí a soudobých divadel, a s prvotním cílem hrát pro vlastní pobavení o věcech, které je obklopovaly tady a teď. Ve své nejslavnější éře se tato „pětka“ stala diváckým hitem a pro mnohé i dobovým fenoménem. Jaké však bylo skutečné nazírání odborné veřejnosti na tvorbu Pražské 5? Jak se vyjadřovala k jejich prvotinám, co jim vytýkala a co naopak bylo tím nejlepším, co na jejich inscenacích a životním postoji shledávala? A jak divadelní kritici vnímali umělecký vývoj této pětice divadel, která byla v mnohém odlišná, ale kterou spojoval společný názor na svět i hromadné (mimo)divadelní akce, které utužovaly jejich vzájemnou provázanost?

Nepůjde nám tedy o rozbor jednotlivých her či zásadní popis inscenačních postupů těchto divadel, ale o dobový komentář k nim, který se zachoval v nesčetných tištěných periodikách 80. let a který pomůže zodpovědět otázku, jak byla Pražská 5 ve své době přijímána a hodnocena.

2 Pražská pětka

Činnost Pražské pětky spadá především do doby 80. let. Před tím se jednotlivá divadla související s tímto pojmem teprve utvářela, poté se jejich aktivity rozeběhly do různých stran, některá divadla fungovala jen příležitostně a jejich spolupráce nebyla už nikdy tak silná.

V osmdesátých letech vytvořilo samovolně pět pražských amatérských divadel různých žánrů a stylů (ale jednoho životního názoru) uskupení, které nejprve nemělo název a vycházelo nikoliv z dohody a jasné programovosti, ale ze spolupráce jednotlivých členů divadel a jejich uměleckých a soukromých aktivit. Až konec osmé dekády 20. století, respektive především Vorlův stejnojmenný film, masově zviditelnil jméno Pražská 5 (oficiálně vzniklé 1985). Před tím se o nich hovořilo jakožto o „silné pětce“. Silné byly například vazby mezi jednotlivými divadly, jejich názorová provázanost i mezisouborová fluktuace členů. Postupně se vrývaly do paměti lidí jako jedno myšlenkové generační hnutí a byla jim přisuzována síla podobná hnutí Devětsilu a Osvobozeného divadla, později hnutí kolem Semaforu nebo časově Pražské pětce nejbližší generační hnutí Hadivadla, Divadla na provázku či Studia Y. Síla „pětky“ tkvěla v záběru působnosti – nešlo jen o divadlo, ale i o aktivity výtvarné, filmové a hudební.¹ Každé z divadel mělo své vůdčí osobnosti, ale na realizaci inscenací a společných projektů se podíleli všichni členové. Vedlo to k záměrnému zvýraznění kolektivu, v souboru se nevytvářely hvězdy a divadla fungovala jako celek.

Přestože každé z divadel směřovalo trochu jiným směrem, propojením jim byl smích, veselí, výsměch, satira, arogance až zpupnost. Soubory využívaly filmového střihu, rychlého frázování slov, gest a pohybu, inspirovaly se rockovou hudbou, používaly i disko. Setřely žánrovou čistotu a pozvolna přecházely ze skečovitého hraní pro kamarády k uceleným divadelním tvarům, které měly chvíli nakročeno

¹ Dvořák, Jan. *Hnutí Sklep aneb Silná pětka anebo Pražská pětka*. In: Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech. Praha. 1990. s.48.

k besídkám, chvíli k recitálu nebo revue a „velké“ show. Využívali tanec, pantomimu, recitaci, zpěv, film, výtvarné umění. Snažili se především bavit a pobavit. A pokud se jim nepodařilo to druhé, stačilo, že veselí byli sami aktéři.

To jsou spojnice pěti pražských amatérských divadel – divadla Sklep, pantomimické skupiny MIMOZA, Recitační skupiny Vpřed, Baletní jednotky Křeč a Výtvarného divadla Kolotoč. Je tedy zřejmé, že jejich tvorba a vývoj jsou neodlučitelně spjaty a proto je dobré brát je v úvahu nikoliv postupně, po jednom, ale jako celek. A psát o nich tak, jak plynul čas. Díky tomu dostaneme i ucelenější obraz mediálních ohlasů, které o nich byly v průběhu 80. let publikovány, které je komentovaly, kritizovaly i chválily. Proto budou informace v mé práci řazeny chronologicky, článek po článku, nikoliv postupně divadlo po divadle.

3 Každý za sebe

Než však na pomyslnou časovou osu začneme skládat jednotlivé mezní události a jejich ohlasy v periodikách, je nutné podívat se na počátky všech pěti divadel. V jakých podmínkách vznikly, kdo stál u jejich zrodu a jaká byla jejich tvorba, kterou ještě nikdo veřejně nerefletoval.

3.1 Sklep

V roce 1971 založili David Vávra a Milan Šteindler ve skutečném sklepě domku Vávrovy babičky v Praze 4 - Braníku divadlo Sklep. Vystupovali nepravidelně pro kamarády a známé. Improvizovali na témata vlastních diváckých zážitků (Divadlo Járy Cimrmana, Ctibor Turba, loutková představení, televize atd...). Na ústřední dvojici se postupem času nabalovali další spolužáci a kamarádi - Jiří Burda, Tomáš Vorel, František Váša, Dagmar Vášová, Marcela Navrátilová (všichni od 1974), Tomáš Hanák (od 1978), Eva Holubová (od 1978), produkční Václav Marhoul (od 1980) a později mnozí další a Sklep se stal právě díky počtu členů, inscenací i repríz a také délce trvání divadla nejvýznačnějším souborem celé pozdější Pražské 5. Paradoxní však je, že během 80. let, kdy soubory Pražské 5 lákaly diváky i odbornou veřejnost v Praze i mimo ní, bylo právě o Sklepu publikováno společně s Výtvarným divadlem Kolotoč nejméně článků. Důvodem však může být menší provokativnost, spektakulárnost a dráždivost než např. u Křeče či Vpředu.

Mezi první krátké inscenace patřily např. Bedna, Utopenci, Chlípák z pralesa, Stück nach Stück (1974), Pecka aneb U Kaštanu (1976) či loutkové představení s tekutými marionetami Sněhurka a sedm trpaslíků (1977). Na začátku roku 1978 poprvé Sklep opouští rodinné podzemní prostory, ze kterých je nucen nedobrovolně se vystěhovat v září téhož roku kvůli příliš bujarému večírku. Jeho aktivita se přesouvá do branického loutkového divadla Zvoneček, restaurace U Jaurisů (v Praze Michli) a do klubu ZV ROH Tesla Karlín. 22. dubna 1980 se uskutečňuje premiéra

Muzikálu, první celovečerní hry divadla Sklep s hudbou skupiny Jaroslava Vaculíka Paco Camino. Na konci roku 1980 vzniká Chemikál a poprvé i Vánoční besídka (Besídky se pak hrají každý rok nejen o Vánocích; kromě roku 1989). V tomto roce vstupují Tomáš Vorel a David Vávra do Mimozy.

3.2 MIMOZA

MIMOZA (někdy též Mimosa, Mímósa či Mimóza)² vznikla v roce 1975 jako amatérská pantomimická skupina při OKD Praha 6³ z iniciativy Vladimír Guta a Vladimíra Uhlíka, absolventů studia pantomimy u prof. Jiřího Kaftana na Lidové konzervatoři v Praze a v té době mj. i frekventantů Letní školy pantomimy v Brně u prof. Jiřiny Ryšánkové a Boleslava Polívky (tehdy však ještě pod názvem Mimosa). S nimi spolupracoval mim Jiří Remeš a později se k tomuto triu připojil Zdeněk Běhal. Název MIMOZA byl nápad Vladimíra Uhlíka a původně to byla zkratka znamenající: MIM (= vyjadřující vztah k pantomimě) + O (= o něčem) + ZA (= že by za to něco mohlo časem být, zaměstnání).

První společnou inscenací pod hlavičkou MIMOZY byly etudy s názvem Nehody (1976) ve spolupráci s hudební skupinou Švehlík/Stehlík, Vladimírem Vytiskou a Jiřím Slupkou Svěrákem. Následovaly inscenace Princ Elovín (1977) a Ostrůvek (1978). V roce 1978 opouští MIMOZU Vladimír Uhlík. Následuje inscenace Taškařice (1979), poslední hra před odchodem Vladimíra Guta na vojnu (po návratu zakládá vlastní pantomimickou skupinu B.B.Duc). Skupinu přebírá Zdeněk Běhal, stejně tak i kurzy pantomimy na LŠU Praha 1, do kterých se přihlásili Tomáš Vorel a David Vávra. V roce 1980 jsou oba členové divadla Sklep přijati do MIMOZY. Po jejich příchodu se postupně proměňuje jak zaměření a profil souboru, tak význam názvu: MIMO (= ve smyslu postavení stranou, vedle, nezúčastnění se, nebýt zatažen do děje, mimoběžnost, mimoděčnost, mimořádnost;) + ZA (=ve smyslu

² V citovaných novinových článcích a recenzích je vždy ponechán název souboru tak, jak ho napsal autor článku.

³ Kulturní dům Na Zavadihlce, kde působil propagátor pantomimy Pavel Linhart, později zakládající Branické divadlo pantomimy

za něco). Významu Mimóza (stejně tak mimosa) jakožto rostlina s listy citlivými na dotek, tzv. citlivka, si tvůrci asi byli vědomi, a kvůli ostřejší, drsnější poetice se od něj programově distancovali. Alespoň tak vyznívají slova Tomáše Vorla: „*Poetický styl Mimosy se přiostrčil, rytmizoval, zrockoval ... a poetickou květinu Mimosa jsme nakonec přejmenovali na MIMOZA.*“⁴ První inscenací v níž hráli Vorel s Vávrou byla kolektivní improvizace Koštování. Nebyla ještě ve stylu „nové“ Mimozy a autorem byl Zdeněk Běhal. S Koštováním se MIMOZA zúčastnila národní přehlídky divadel malých jevištních forem a agitačních kolektivů Šrámkův Písek '80 (jak zněl název přehlídky). Odtud také pochází první písemná zmínka o vystoupení některého ze souborů budoucí Pražské 5: „...*pražský soubor Mimosa ve svém žánru (pantomima) nepřinesl nic nového a působil značně stereotypně.*“⁵

Účast na této přehlídce za dva roky bude však okomentována mnohem vstřícněji. Bude se totiž jednat již o nové pojetí pantomimy, pod kterým budou výrazně podepsáni právě Vorel s Vávrou.

3.3 Vpřed

Recitační skupina Vpřed vznikla v roce 1975 z iniciativy Ondřeje Tučka, který posléze odešel na vojnu a následně do emigrace. Vedení souboru přebírá jeho bratr Lumír Tuček, autor textů, herec a občanským povoláním architekt. Spolu s Tučkem tvoří soubor R.S. Vpřed sestry Jana a Věra Klímovy (později Jana Tučkova a Věra Víchová), Lenka Vychodilová, Martin Pospíšil a Petr Novák. Nejprve vystupují příležitostně a nejčastěji v rámci koncertů nebo společně s hudebními skupinami (poprvé na vánoční besídce 1975 v Baráčnické rychtě na Malé Straně, dále např. v rámci folkařsko-literárních pásem Slunečnice v Závodním klubu ROH Tesla Karlín apod.). Jejich projev byl ovlivněn folkovou a rockovou tvorbou i aktuálním rapem, které umožnily objevit originální rytmicko-pohybový jazyk, skandovaný a stylizovaný projev podobný voicebandové recitaci E.F. Buriana. Na přelomu 70. a 80.

⁴ Dvořák, Jan. *MIMOZA*. Praha. 2007. s.30.

⁵ Just, Vladimír. *Šrámkův Písek 80*. Amatérská scéna. 1980. č.8. s.3.

let se Tuček seznamuje s Davidem Vávrou a od roku 1980 se na tři roky Vpřed stává součástí Sklepu pod názvem Recitační skupina Vpřed divadla Sklep. Společně vytváří totální improvizace Paralýza, Paralela, skeč Lážo plážo a Besídku. Vpřed vystupuje příležitostně také s MIMOZOU.

3.4 Křeč

Na počátku Baletní jednotky Křeč stála hudební skupina Fergusson Hop bratrů Michala a Šimona Cabanů, se kterou hráli od roku 1978 do 1980. Poté, protože „hudební aparatura byla příliš drahá“⁶ se vydali divadelním směrem. Nejprve vymysleli název a pak začali tvořit krátká taneční čísla na plesy různých pražských škol – Slipper Dance (1981), Tanec Paroháč (1982) nebo připravovali taneční „výplň“ hudebním kapelám, např. Žentour (1982). Spolu s bratry Cabany tančili pod hlavičkou Křeče např. J. Slovák, A. Najbrt, H. Hlavatá, M. Nuslová, J. Krňanská a mnoho dalších. V roce 1983 byla Křeč vybraná, aby natočila baletní čísla do opery Don Giovanni ve Formanově snímku Amadeus (choreografie Twyla Tharpová). Téhož roku vystoupila společně s dalšími divadly budoucí Pražské 5 na Kladně.

3.5 Kolotoč

Posledním a na první pohled zcela odlišným divadlem Pražské pětky je Výtvarné divadlo Kolotoč, které vzniklo z iniciativy sochaře Čestmíra Sušky, filmového dokumentaristy Michala Baumbrucka a skladatele minimalistické hudby Pavla Richtera jako vyústění výtvarných snah animovat figurínu, masku, siluetu, kinetizovat obraz a prověřovat objekt v prostoru a čase. Na přelomu 70. a 80. let přerostly Suškovy výtvarné labyrinty, instalace, akční a procesuální koncepty v teatralizované výtvarné prezentace a jevištní inscenace, nabízející osobitý přístup k akční scénografii. I díky filmu, diaprojekci a hudbě se z ryze výtvarných počínů zrodil v roce 1980 Labyrint, prezentace, kterou lze považovat za první divadelní

⁶ Caban, Michal. Šimon, Caban. Dvořák, Jan. *Baletní jednotka Křeč*. Praha. 2003. s.24.

představení Kolotoče. Premiéry všech inscenací se odehrály v Brně v klubech Křenová a Horizont. Výtvarné divadlo Kolotoč však nikdy nepřekročilo poetiku meditativních představení abstraktní povahy, bez příběhu a verbálního projevu a tím byl limitován i okruh a zájem diváků. Nejvýraznějších ohlasů dosahoval Kolotoč na společných akcích Pražské pětky. V roce 1981 se část inscenace Paňáci a vycpaňáci stala součástí vystoupení divadla Sklep (Paralýza), kdy namísto manipulace s výtvarnými objekty „vycpanci“ (figurínami) byli animováni živí herci divadla Sklep. Kolotoč potom nastudoval inscenace Pocur (1983), Pater Noster (1983), Bersidejsi (1984) a Kompot (1985).

Nikdy pro něj nebyla charakteristická recese, humor a dynamický projev jako pro ostatní čtyři divadla, ale akcentováním projekce a hudby rozšiřoval Kolotoč Pražskou 5 v široké generační hnutí přesahující hranice divadla, a předznamenával umělecké trendy 90. let.

4 Před Lucernou

Osmdesátá léta z pohledu Pražské pětky je možné rozdělit na dvě etapy. Období před vystoupení v pražském sále Lucerna v roce 1986, což je mezník, kterým pět amatérských souborů vešlo v povědomí široké veřejnosti včetně politických špiček a angažovaných umělců. Václav Marhoul v knize Sklep vzpomíná, jak se po akci Lucerna herečka Jiřina Švorcová na zasedání Městského výboru KSČ rozčilovala: *Kdo jsou ti lidé? Jak mohli vyprodat Lucernu? To dokáže jen Karel Gott a Helena Vondráčková! Kdo je platí? Odkud přišli?* “⁷

Do té doby seznamovala tato ještě zcela amatérská divadla mladé diváky se svým humorem, novými skeči a inscenacemi, získávala si stále nové příznivce a objížděla divadelní přehlídky, aby se zařadila do povědomí i veřejnosti odborné. Do roku 1986 se o divadlech Pražské 5 nepíše ještě tak hojně jako po Lucerně, nevznikla ještě žádná ucelená studie o jejich tvorbě, ale tam, kam kterékoli z divadel této pětice přijede, způsobí rozruch, rozčeří divadelní vody a nesmazatelně se vryje do mysli diváků. A to nejen díky svým výkonům na jevišti, ale i díky bujaré zábavě a často nezřízeným večírkům, které každé jejich představení doprovází. „Byli jsme dokonce zváni na divadelní festivaly do Litvínova a Šrámkova Písku. Všude jsme způsobili pozdvižení svým nevhodným chováním, věčnou opilostí, výtržnostmi, močením na nevhodných místech, líbáním se ve třech a podobnými úlety.“⁸

Asi největší zájem v psaných médiích si vyslouží Baletní jednotka Křeč. A to jak před Lucernou, tak i na konci 80. let. Každá její nová inscenace přinese největší vlnu ohlasů. Počtem článků se Křeči vyrovná právě pouze Lucerna a oba budoucí filmy Tomáše Vorla, Pražská 5 a Kouř.

⁷ Dvořák, Jan. *Sklep*. Praha. 1999. s.162.

⁸ Vorel, Tomáš. *Pražská pětka - pět povídek a historie legendárního uměleckého hnutí*. Primus. Praha. 1999. s.36-43.

4.1 Šrámkův Písek '82

Zásadním datem pro budoucí hraní všech souborů Pražské 5 je 13.3. 1981, kdy je slavnostně otevřena budova „prvního ochotnického stálého kamenného divadla v Praze“ Branického divadla pantomimy - nová pražská scéna stagionového typu zaměřená především na moderní pantomimu, klauniádu a všechny formy pohybového a fyzického divadla. Vedle sálu na Dobešce zde vystupuje nejen divadlo Sklep, ale i další soubory Pražské 5.

V roce 1981 nastudoval divadelní tandem Recitační skupina Vpřed divadla Sklep společnou inscenaci A budeš hodný (autorem byl Luda Váček, což je přesmyčka jmen Lumíra Tučka a Davida Vávry). V následujícím roce se s touto inscenací zúčastnil přehlídky netradičních amatérských divadel Šrámkův Písek '82, kde soubor způsobil rozruch na divadle i v kuloárech. „... *Prudká parodická nadsázka, již tvůrci – jak ukázala bouřlivá diskuse po představení – dotáhli až do svého skupinového, klaunsky světonázorového životního gesta, zobrazuje v rytmu diskotéky fasádu současného světa éry masové komunikace, masově vyráběných idolů i s jejich masově konzumovanými úsměvy či gesty, masově konzumovaným sportem či poezií. A skupina Vpřed toto vše činí s podivuhodnou přesností, citlivostí i ambivalencí lidové smíchové kultury, která má daleko k „literátské“, jednoznačně odsuzující parodii. Na tuto citlivost a tuto ambivalenci uprostřed eruptivních výbuchů smíchu musí být ovšem vyladěn jak divák, tak porotce: jakmile při takovém představení „porotuje“ a nezúčastní se, ocitá se vně komunikačního procesu a v kolektivním řádění této skupiny pak postrádá hlubší smysl. Ten hlubší smysl se však jmenuje prostě a jednoduše smysl pro humor a „smích z doby“ řečeno s I. Olbrachtem.*“⁹ Parodie, smích a nekomunikace (resp. dělání si legrace z nekomunikace) byla podle dalšího dochovaného článku tím hlavním přístupem souboru k debatám po představení: „...*na diskusích výhruzně zabouřil nápěv: NEROZUMÍME SI! (Poznámka: tohle „neslyšení se“ zvýraznili zejména členové a příznivci souboru Vpřed, kteří na ŠP přinesli skutečnou novinku. Z toho co je – jako*

⁹ Just, Vladimír. Šrámkův Písek čtvrtstoletý. Amatérská scéna. 1982. č.9.s.3,4.

nás všechny – nejvíc trápí, z nekomunikace, udělali princip, zákon svého přístupu k diskusi. Je to velice lákavé, zdá se totiž, že tím tuto civilizační chorobu řeší, že ji prostě přeskochí. Nicméně za fázi diskuse se tak nedostanou, pouze se vzdálí daleko před ní – odtud název *Vpřed?* Mohou si namlouvat cokoliv, ale jejich „neustálé divadlo“ zůstává vysoce intelektuálním únikem k ohromující eskamotáži s cítěním publika. Klobouk dolů, pánové.)“¹⁰ Oba příspěvky podávají jasný obraz, že se na české amatérské scéně zrodilo něco nečekaně nového – nové divadlo s názorem na dobu, ve které jeho členové žijí a tvoří, s názorem, který je podložen vlastní životní „filozofií“. Vladimír Just, který byl jako porotce přítomen na Šrámkově Písku, o několik let později ve své knize *Z dílny malých scén* napsal, že právě inscenace *A budeš hodný* potvrdila již dlouho zřejmý fakt, že se tu jedná o novou divadelní generaci se svou osobitou poetikou, která je poetikou „programové nevážnosti, kterou, ať už ji přijmeme nebo ne, musíme chtít nechtít akceptovat jako jeden ze vzácně nenadekretovaných, spontánně vzniklých generačních fenoménů druhé poloviny sedmdesátých a počátku osmdesátých let.“¹¹ Otázkou samozřejmě bylo, zda-li se nejedná pouze o ojedinělý případ, který nebude mít pokračování a další vývoj: „...aby totiž spontánní schopnost parodovat stereotypy neuvízla sama ve stereotypu...“¹² Jak se později ukáže, právě opakování stále stejného bude nejčastější výhrada, kterou bude mít odborná divadelní veřejnost vůči divadlům Pražské 5.

Ovšem ne všichni účastníci přehlídky byli inscenací tandemu *Vpřed-Sklep* unešeni. Porotce Ivan Vyskočil po představení prohlásil: „*Dejte jim samopaly a zítra nás postrčí.*“¹³ Tímto jako by předznamenal budoucí dvounázorovou vyhraněnost na kolektiv Pražské 5. Divadla budou buď vychvalována a vynášena do nebes nebo naopak zatracována kvůli „ne-smyslu“, kvůli jednotvárnosti a malé nebo chybějící filozofičnosti a hloubce.

Šrámkova Písku '82 se zúčastnila také MIMOZA, která přitvrdila ve výrazu a vytvořila inscenaci *Klokotání* plnou černého humoru, gagů a prudkých black-outů

¹⁰ Kužílek, Olda. *Jak se dělá ŠP. Amatérská scéna*. 1982. č.9.s.6.

¹¹ Just, Vladimír. *Z dílny malých scén*. Praha. 1989. s.299.

¹² Just, Vladimír. *Šrámkův Písek čtvrtstoletý. Amatérská scéna*. 1982. č.9.s.4.

¹³ Dvořák, Jan. *Sklep*. Praha. 1999. s.244.

(autoři: Zdeněk Běhal, David Vávra a Tomáš Vorel). „...skvěle pointované, profesionálně přesně gradované groteskné humorné Klokotání pražské pantomimické skupiny Mimosa, si při troše dobré vůle dovedu v té či oné podobě představit na současné profesionální scéně.“¹⁴ Posun MIMOZY od tradiční pantomimy k více gagovému pohybovému divadlu byl dobrou cestou, díky níž sklídila nejen lepší písennou odezvu než v roce 1980, ale zároveň obdržela i první ceny na festivalech Theaterwoche v německém Korbachu a v polské Wroclavi.

4.2 Společně na Kladně

První společné vystoupení Pražské 5, které bylo reflektováno v tisku, byla přehlídka netradičních amatérských divadel Mladá scéna '83 na Kladně. Divadla zde vystupovala každé za sebe, nikoliv jako celek, jak tomu v průběhu dalších let bude. „... Prvním souborem je R.S. Vpřed. Rozehrává hutnou, ironií přibarvenou tetralogii o dětství, dospívání, dospělosti a stáří. Po něm nastupuje fragment skupiny Křeč. Dvě krátká čísla mají nápad a i tady je čemu se smát. První blok parádně zakončuje pantomimický soubor Mimóza. Přináší pantomimu odlišnou od zkosnatělé představy zmalovaného mima v černém trikotu. Řada minutových epizod je protkána několikasekundovými variacemi na téma násilí. Kompaktní celek ve svých vrcholných číslech přivádí publikum do varu. Stačí pár pohybů, výraz a ono tleská, dupe, křičí nadšením.“¹⁵ Soubory Pražské 5 si dokázaly naklonit poměrně rychle velké množství diváků, kteří jim zůstávali věrni a na jejich vystoupení nebylo většinou možné sehnat vstupenky. „...kdo se nedostane do hlediště sálu, kde bude vystupovat Baletní jednotka Křeč, ať nezoufá. Není vše ztraceno. Třeba bude možnost shlédnout film Amadeus, kde kolektiv Křeč je možno vidět v opěře Don Giovanni...“¹⁶ Nejinak tomu bylo u Sklepu, Vpředu i MIMOZY, stejně tak když některé z divadel hrálo mimo Prahu (na festivalech, zájezdech atd.). Velká část recenzí, která v 80. letech o Pražské 5 vyšla, dává jasně najevo, že umění strhnout diváky na svou stranu, uhranout je a

¹⁴ Just, Vladimír. *Šrámkův Písek čtvrtstoletý*. Amatérská scéna. 1982. č.9.s.3.

¹⁵ Chuchma, Josef. *Netradiční počín v Kladně*. Mladá fronta. 14. 2.1983. s.3.

¹⁶ Dvořák, Jan. *Baletní jednotka Křeč*. Scéna. 1984. roč.9. č.20. s.4.

vysílat na ně proud nekončící energie, ovládala čtyři z pěti divadel tohoto hnutí dokonale a byl to jeden z jejich největších kladů. V roce 1984 napsal Jan Dvořák¹⁷ do časopisu *Scéna* velmi pochvalnou recenzi, která popisuje vztah mezi divákem a herci během představení divadla *Sklep* (což můžeme brát jako měřítko pro zbylá divadla): „Začnu tím co mělo největší sílu: kontakt s divákem. Na představení *Muzikálu* jsem viděl to, co snad nikdy nikde jinde. Generačně sprízněné publikum podlehló sugesci jeviště a někteří diváci se přes hlavy ostatních drali na jeviště, aby si také zahráli, aby byli „při tom“. Čím to? Zřejmě naprosto přesným postižením mentality dnešní mládeže – v myšlení, cítění, reagování. Trefou do neoptimálnějšího komunikačního kódu. ... Základnou je studentská recese, smysl pro ironii, nejsoučasnější tematika, výrazová lineárnost, dráždivost, až milá agresivnost, intenzita výpovědi až interpretační vehemence. Podobné sudičky jistě postávaly v sedmadvacátém u *Vest Pocket Revue* nebo o více než 30 let později při *Suchém* a *Šlitrovi*, o další desítku let v Brně při vzniku *Divadla na provázku*.¹⁸

Výtvarné divadlo Kolotoč, jak jsem již výše zmínil, bylo jiného zaměření než čtyři zbylá divadla, a proto ohlas na jejich tvorbu nebyl nikdy tak velký a ne každý měl smysl pro divadelní instalace Čestmíra Sušky. Na *Kladně* vystupoval Kolotoč s ukázkou ze hry *Paňáci a vycpaňáci* a nejen „laická“ ale i odborná veřejnost nebyla na podobné experimenty připravena: „... Smysl tohoto filmově divadelního hybridu byl snad jasný jen tvůrcům samým. Někdo se vybaví diapozitivy, filmem, loutkami, maskami a stejně neřekne nic.“¹⁹

¹⁷ Jan Dvořák se od samého počátku zajímal o tvorbu divadel Pražské pětky a soustavně reflektoval veškeré její aktivity. Upozorňoval na inscenace i jejich význam a stal se jejich největším popularizátorem. V devadesátých letech 20. století pak o divadlech Pražské pětky napsal či editoval několik knih. V druhé polovině 80. let s divadly Pražské 5 dokonce úzce spolupracoval coby dramaturg např. akce *Lucerna*.

¹⁸ Dvořák, Jan. *Sklep, Vpřed, Křeč atd.* *Scéna*. 1984, č. 21-22. s.4.

¹⁹ Chuchma, Josef. *Netradiční počin v Kladně*. *Mladá fronta*. 14. 2.1983. s.3.

4.3 Maskáč

Z roku 1983 nejsou žádné další recenze, přesto je nutné zmínit několik důležitých faktů, které ovlivnily budoucí Pražskou 5 nebo se minimálně nesmazatelně zařadily na pomyslnou časovou osu „pětky“.

V březnu se konal první společný večer všech pěti divadel (spolu s nimi se zúčastnilo Studio pohybového divadla a soubor Molekuly). Divadelní karneval Maskáč v Hotelu Tichý vznikl z iniciativy Kolotoče, resp. Čestmíra Sušky, a předznamenal tak několik dalších společných akcí.

Téhož roku odjíždí MIMOZA na zájezd do Japonska (Toyama), kde soubor získal stříbrnou medaili na světovém festivalu amatérského divadla. Poté vzniká původní inscenace s „japonskou“ tematikou Ikebana nebo harakiri?, kterou MIMOZA uvedla na festivalu amatérské pantomimy v Litvínově.

A nakonec dochází v roce 1983 k rozdělení svazku Recitační skupiny Vpřed divadla Sklep „z uměleckých a světonázorových důvodů“²⁰ opět na dvě nezávislá ale stále spřízněná divadla.

4.4 FEMAD '84

Dva soubory tzv. „silné pětky“ se v roce 1984 zúčastnily Festivalu mladého amatérského divadla v Poděbradech (FEMAD) – Recitační skupina Vpřed a Výtvarné divadlo Kolotoč. Obě divadla přišla se zcela novými inscenacemi. Zatímco Vpřed potvrzoval svou sílu v práci se slovem a sborové recitaci: „...*jak se vyplácí maximální pozornost k „mluvení“ dokazuje Den s Tomášem Mácou. Ovšem, skupina Vpřed, zaměřená na práci se slovem, má v L. Tučkovi svého autora, schopného poskytnout jí slovo, které za práci opravdu stojí. Hravé a dravé, ztvárněné, skutečně schopné být hlavním nositelem konkrétní scénické metafor,“*²¹ představovala „výtvarná“ inscenace Bersidejsi veřejnosti nové formy a možnosti divadla: „...*Kolotoč Praha, výtvarné divadlo, které přichází na scénu ze zcela jiných luhů a hájů než je literatura.*

²⁰ Tuček, Lumír. *R.S.Vpřed*. Praha. 2004. s.268.

²¹ Urbanová, Alena. *Přehlídka invence*. Amatérská scéna. 1984. č.12. s.3.

Jak je vidět, že jde o autorské divadlo už nejen v tom nejširším slova smyslu, ale téměř doslovně.“²² A Kolotoč zároveň získával povědomí a sympatie diváků, jak o tom svědčí i malá anketa festivalu: *Letošní FEMAD je pro mě inspirativní zhlédnutými představeními, konkrétně výtvarné divadlo Kolotoč – takové divadlo jsem viděla poprvé – ve mně zpočátku vyvolávalo smíšené pocity, skončila jsem u pocitů příjemných. (Ladislava Geistová, Jindřichův Hradec); ...Byly tady soubory, které jsem viděl úplně prvně a které mě oslnily – Kolotoč... (Vladimír Gardovský, Plzeň).*²³

K inscenaci, se kterou Vpřed navštívil FEMAD, se čtyři roky poté vrátil Zdeněk Hořínek: *„Recitační skupina Vpřed pracuje ve své vrcholné produkci Den s Tomášem Mácou na proměně úzké, ale k preciznosti dovedené bázi voice-bandu. Slovní i pohybový projev je stylizován v duchu a rytmu soudobé rockové hudby. Jde o důslednou syntézu divadelních, hudebních a recitačních postupů. ... Zacházejí s banalitami, konvenčními významy, frázemi, životními klišé, což by v jiném podání (např. dikobrazím) mohlo vyznít jako komunální satira, je uměleckou stylizací a apelativním výrazem povýšeno na rozhořčený, ostrý, výbušně ironický generační postoj, nesmiřitelný s tím, co jsme si navykli nazývat měšťáctvím a konzumním způsobem života.*“²⁴

4.5 Křeč ve 20.10

„...Stojíme před novým fenoménem českého divadla – městského folklóru segmentovaného do krátkých sekvencí s ostrými pointami, lidové mluvy, výrazné artikulace, travestující masovou kulturu a masová média.“²⁵ To jsou v krátkosti spojnice v tvorbě všech pěti divadel. Televizní zábava, video, filmový střih, hrdinové stříbrného plátna, přehnaná komunikace či naopak nekomunikace. K tomu bychom mohli přičíst záměrnou apolitičnost těchto divadel a vyjde nám jednoduchý profil tvorby celé Pražské 5 (možná s lehkou výjimkou Kolotoče).

²² Urbanová, Alena. *Přehlídka invence*. Amatérská scéna. 1984. č.12. s.3.

²³ Grimmová, Michaela. *Dobrá vůle chyběla?* Amatérská scéna. 1984. č.12. s.5.

²⁴ Hořínek, Zdeněk. *Proměny divadelní struktury*. ÚKDŽ. Praha. 1988. s.24, 29, 38.

²⁵ Dvořák, Jan. *Sklep, Vpřed, Křeč atd.* Scéna. 1984, č. 21-22. s.4.

Ovšem zatímco Sklep, MIMOZA, Vpřed i Kolotoč do roku 1984 vytvořily již několik inscenací a jejich působení dosahovalo či dokonce překračovalo (Sklep) první dekádu, jediná Baletní jednotka Křeč vystupovala pouze s krátkými tanečními čísly. V tomto roce však přichází i ona s první celovečerní inscenací, která navíc vzbudila velký zájem jak u diváků, tak i odborné veřejnosti, což se jasně promítlo do četnosti publikovaných článků a informací v tisku. 30. května 1984 měla v Branickém divadle pantomimy premiéru hra TV 20.10 „Právě tady!“ v podání Křeče. *„V představení inscenace, kterou koncipovali Michal a Šimon Cabanovi, ovšem nic křečovitého není. Naopak jde o nádherně uvolněnou, komplexní satiru měšťáckého večera stráveného před modravým okem televizní obrazovky.“*²⁶ Název souboru pak fungoval dokonale jakožto protipól zobrazovaného (na druhou stranu se může zdát jako výtečná výmluva pro případnou „netanečnost“): *„...Křeč tu není jen firemní markou, ale pohybovým znakem, který má nosnost, originalitu i jistou filozofii a estetiku, protože divák odchází myšlenkově i umělecky zasažen, řeknu-li to střídmo.“*²⁷

Křeč skutečně rozvířila (nejen amatérské) divadelní vody a jakoby převzala pomyslné vůdčí žezlo Pražské 5. Každá repríza byla vyprodaná a publikum, tvořené především z vrstevníků Křeče, se během představení dostávalo do varu. Baletní jednotka dokázala upoutat pozornost diváků prostředky, které byly oběma stranám blízké (televizní zábava, hudba, rychlé gagy): *„... Co však je kladem číslo jedna a je i důvodem, proč přitahuje veliký okruh diváků zejména z řad tzv. teenagerů? Parodují televizní kulturu jako symptom tohoto věku, televizi jako jediný kulturní prostředek, jako alfu a omegu manželských vztahů. Přitom nejsou laciní, podbíziví, vyjadřují se jazykem, který je jim vlastní, přirozený: pohybem, výtvarnem, hudbou.“*²⁸

„...Fascinující na celém večeru je ohromný zápal pro věc, nadšení, které se těsným kontaktem s publikem přenáší intenzívně do hlediště. Jsme svědky divadelníky již dlouho toužebně očekávaného originálního výrazu mladé generace s vlastním divadelním cítěním a především s vlastním viděním a pojetím světa. Konečně je tu

²⁶ Pavlovský, Petr. *Satira tance*. Tvorba. 20.6. 1984. č.5. s.10.

²⁷ Dvořák, Jan. *Baletní jednotka Křeč*. Scéna. 1984. roč.9. č.20. s.4.

²⁸ Gerová, Irena. *Křeč není v křeči*. Svobodné slovo. 24.1.1985

něco, co netěží ze zisků divadel, vzniklých v šedesátých letech, ale je zcela své, současné.“²⁹ Logickým důvodem je masový rozvoj televize v 70. a 80. letech. Už v 60. letech plnila funkci věrného člena rodiny, který nikdy nezklame, pokaždé dokáže pobavit, rozesmát či rozplakat. Utíkalo k ní stále více lidí, což si uvědomila i politická elita a využila ji v normalizačních dobách k masovému ovlivňování veřejnosti. Už se nejednalo jen o nevinou zábavu, ale o politické a ideologické vychovávání občanů. Generace Pražské pětky se snažila z televizního pouta vymanit. Cítila, že existuje i jiný život než jen sezení před televizí. Že existuje i jiný druh zábavy, než ta oficiální, předkládaná každý den celému národu. Televize jim sloužila jako forma výpovědi k jejich hravému, bouřlivému a občas až skandálnímu sdělení. Skandální často byla i jejich činnost mimodivadelní (možná častěji, než divadelní), která ovlivňovala celkový pohled na „pětku“.

Křeč zároveň dokázala na divadlo přenést (nejvíce z celé „pětky“) expandující hudební žánry – rock a disco. „...dominantní a pro další vývoj skupiny nejrozhodnější je ona absolutní vazba s divákem, vzdor portálu klasického divadelního sálu, ono souznění, které vzniká ze stejného generačního pocitu, z naladění na stejnou vlnovou délku. To je dáno prostinkým faktem, že dnešní teenager komunikuje nejspolehlivěji přes hudbu a rytmus, novou smyslovost, která našim divadlem nebyla dosud plně akceptována, o exploataci ani nemluvě.“³⁰ Rytmické bicí a elektrická hudba dokázaly vytvářet ostré stříhy, výrazné pointy a dávaly tak formu celé inscenaci. „...připomeňme množství gagů, recese, parodií i vážně prožitých situací v pestrém revuálním pásmu, přičemž základním výrazovým prostředkem je pohyb (nikoliv tanec) v jednotě s elektrizující silou disco hudby.“³¹

Zatímco teenagerům i některým divadelním kritikům připadala novinka Křeče jako postoj mladé generace a spatřovali v ní smysl a jasnou generační výpověď, mnozí odpůrci této „pop-zábavy“ se dožadovali jasnějšího názoru tvůrců. Chtěli znát odpověď, na které straně televizní obrazovky herci stojí, jestli je jejich postoj vůči

²⁹ Pavlovský, Petr. *Satira tance*. Tvorba. 20.6. 1984. č.5. s.10.

³⁰ Dvořák, Jan. *Baletní jednotka Křeč*. Scéna. 1984. roč.9. č.20. s.4.

³¹ Havlíková, Helena. *Možnosti amatérského divadla*. Tvorba. 29. 5.1985. č. 22. s.10.

televizní zábavě skutečně kritický. Zatímco odpůrci hledali hloubku a jasné deklarování postoje, Křeči šlo především o zábavu. A televize sloužila hlavně jako forma k předváděnému. Tvůrci se nesnažili svou inscenací něco změnit a ovlivnit, nešlo jim o novou filozofii v přístupu k masovým médiím. Jakmile toto vyšlo najevo, ztratila hra TV 20.10 „Právě tady!“ pro některé smysl: „...vnucuje se otázka, jaký je vlastně vztah této party k televizi? Očekávali bychom, že přinejmenším polemický, ne-li kritický. Tomu však v inscenaci mnohé odporuje. A když se poté od bratří Cabanů dozvíme, že o hodnotící postoj tu vůbec nejde, že model televize slouží pouze jako forma prezentace obsahově i výrazově nesourodých čísel – zdá se to být málo a také důvod nesoudržnosti inscenace jako celku.“³² Stejně tomu bylo i v článku Jana Vedrala, který ale hned v první větě dokládá, že se jednalo o skutečný dobový šlágr: „...současný módní hit souboru Křeč, představení TV 20.10 – Právě tady. V jednom rámci se v něm vedle parodie některých snadno identifikovatelných typů programů naší televize objevují i programy u nás nevysílané, známé z importovaných videokazet, takže už ve svých východiscích se záměr inscenace značně problematizuje. Dokonce i tehdy, když přistoupíme na to, že tu jde o určitou obecnější parodickou reflexi vizualizovaného spotřebního umění, k němuž už i v našich podmínkách, a zvláště pro mladou generaci, video nahrávky nesporně patří, začneme po chvíli opět tápat. Jestliže parodie na maraisovské pseudoromantické filmy je v představení zřetelná a díky tomu, že její invenční scénické provedení obsahuje i prvky hodnocení, napovídá, co si soubor o těchto kýčovitých únicích od reality myslí, pak některé taneční kreace už parodicky nevyznívají, působí jako tu více, tu méně zdařilá snaha o nápodobu kazetového originálu, v níž už není místo ani snaha o zhodnocení funkce těchto produktů spotřebního zábavného průmyslu.“³³

Nutno dodat, že konflikt zábavnosti a jasného názoru, obyčejného smíchu a zřetelného hodnocení, je dráždivým momentem v oku nejednoho divadelního kritika, který zaměřil v osmdesátých letech svou pozornost na kterýkoliv ze souborů Pražské 5. Příliš nejasné stanovisko k současnosti a jasný programový distanc od politiky pak

³² Havlíková, Helena. *Možnosti amatérského divadla*. Tvorba. 29. 5.1985. č. 22. s.10.

³³ Vedral, Jan. *Od módy k názoru*. Amatérská scéna. 1985. č.6. s.8.

vytvářel nepřekročitelnou propast mezi „pětkou“ a některými odborníky, kteří od těchto divadel čekali víc. Opačným pólem a vysvětlením může být názor Jana Dvořáka, který byl ale publikován až na začátku 90. let: *„Lidé tohoto hnutí vstupovali do umění s jistotou, že co si neudělají sami, mít nebudou, že vše mimo ně je neakceptovatelné, stupidní („stupa“), opruzující jejich duši („pruda“). Rozhodli se nedělat nic z cizí vůle, nic podle přání jiných, podle existujících a doporučovaných konceptů. Neměli to proto lehké, dostali se do opozice úplně ke všemu a ke všem, a o to větším mýtem se pak - v samém konci 80. let - stali. Akceptovat je nemohlo oficiální umění (a kritika), nenávisť na ně pohlíželi z umlčovaného podzemí („oni mohou, protože to nemá žádnou myšlenku, jen křiklavej hábit“), divadelní produkci s nelibostí pozorovali starší divadelníci (generace Divadla na provázku a HaDivadla), kteří rázem přestali být posledním, nejvýbojnějším článkem vývojového řetězce našeho divadla. Všechna arogance, nezájem, agresivita a mystifikační vášeň účastníků hnutí nadto komplikovala pochopení celého jevu.“³⁴*

Dobové „svědectví“ a shrnutí postupů čtyř divadel „pětky“ uveřejnil ve svém článku Jan Vedral. Popisuje v něm právě klady a způsob prezentace souborů, ale upozorňuje na pro něj chybějící hlubší význam, či případnou nemožnost (či nesnadnou cestu) se k němu dobrat. *„Generační hledisko se podařilo identifikovat především ve sféře vnější podoby jednotlivých produkcí. (Křeč, Sklep, Vpřed, MIMOZA; pozn.aut.) Ve výběru a uspořádání výrazových prostředků a postupů lze opravdu zaznamenat určité společenské rysy, dovolující snad hovořit o konstituujícím se stylu. Patří k nim nesporně výrazná dynamizace celku představení, rezignujícího zpravidla na hlouběji strukturovanou kompoziční propracovanost, ale atakující publikum v dílčích, vesměs razantně servírovaných sekvencích (číslech, montážních kouscích), které jsou k sobě přiřazovány v podstatě pouze souřadně. Zdrojem dynamiky je výrazně rytmizovaná stylizace jevištního dění (pohybu i slovního projevu), odkazující zřetelně zejména k modernímu hudebnímu projevu. Akce je předváděna zcela neiluzivně, téměř varietně či cirkusově, nápadné kostýmování a*

³⁴ Dvořák, Jan. *Hnutí Sklep aneb Silná pětka anebo Pražská pětka*. In: Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech. Praha. 1990. s.48.

*maskování nezakrývá svá východiska v disco a punk módě. ... V produkci se prezentuje především kolektiv, méně už individuality, jimž zvolený způsob stylizace nemůže (a patrně ani nechce) dovolit výrazněji vyniknout (přirozeně s tou výjimkou, že dělá-li deset lidí totéž, všimneme si, že někteří z nich to umí lépe). Značné rozpaky ovšem budí snaha dobrat se významových vrstev těchto spolu zřetelně souvisejících produkcí. Jejich kompoziční primitivismus a mnohdy i technické diletantství řady interpretů cestu k pochopení myšlenkového světa představení ještě více komplikuje.*³⁵

4.6 Dvakrát Pražská pětka

Mediální ohlasy na tvorbu Pražské pětky od premiéry Křeče v roce 1984 na necelé dva roky ustaly a objevilo se jen několik krátkých informací. Obrat měl nastat až s akcí velkých rozměrů, s Lucernou. Do té doby ale divadla „pětky“ nespala. Naopak vytvářela nové inscenace, reprizovala již zaběhlé a hlavně uspořádala dvě zásadní společné akce.

Nejprve 15.3. 1985 proběhla první oficiální společná akce Pražské 5 Kdo je kdo aneb Divadelní bál v Lidovém domě ve Vysočanech. Šlo o programové představení jednotlivých souborů netradičním způsobem – jednotlivá divadla předváděla vždy jiné divadlo (Vpřed – Sklep, Sklep – MIMOZU, MIMOZA – Kolotoč, Kolotoč – Křeč, Křeč – Vpřed) a zároveň zde oficiálně vzniklo sdružení divadel Pražské 5.

Asi „nejzdařilejší společná akce souborů Pražské 5“³⁶ se odehrála 17.-19.1. 1986 v Junior klubu na Chmelnici dle koncepce Čestmíra Sušky. Mimotočskřed chmelový aneb Bludiště (slovní spojení všech pěti divadel) navázal na Labyrint, první inscenaci Kolotoče z roku 1980, a proběhl na stejném principu, jen ve větším a propracovanějším měřítku. „Každé z pěti spřízněných divadel realizovalo svůj scénář šitý na kostru Labyrintu. Uprostřed bludiště celého domu byla jedna velká místnost rozdělena na deset malých prostorů. Těmito prostory procházeli diváci po jednom a v každém se setkávali s jiným prostředím nebo dějem, čehož bylo dosaženo zčásti

³⁵ Vedral, Jan. *Od módy k názoru*. Amatérská scéna. 1985. č.6. s.8.

³⁶ Dvořák, Jan. *MIMOZA*. Praha. 2007. s.186.

*výtvarnými objekty a zčásti hereckou akcí. Divák procházel mokrým prádlem, jedoucí tramvají, časovým zátarasem, pokojem svých rodičů, mořským pobřežím se sádrovými tuleni, nakukoval ze žebříku do prostoru, kde byl kamerou nafilmován atp. Ve výšce byl umístěn prostor, kde probíhal veselý večírek, z kterého divák viděl jen stíny a kam se nebylo možno nikudy dostat.*³⁷

³⁷ Suška, Čestmír. *O sobě a Výtvarném divadle Kolotoč*. Marginalie o pantomimě. Praha. 1986. s.76-78

5 Divadelní Lucerna

Ve stejném roce jako Mimotočskřed chmelový se uskutečnila mnohem větší, masovější akce, která zviditelnila Pražskou 5 širší veřejnosti a soubory tím pronikly do oficiálních divadelních vod a nebyly už jen „těmi amatéry, kteří jsou neškodní“ a mají jen svůj drobný okruh obdivovatelů. Pražská 5 dobyla „centrum pražského showbusinessu“, když 20. 4. 1986 vyprodala pražskou Lucernu. Přes 2000 lidí se přišlo podívat na vystoupení všech pěti divadel a poslechnout hudbu Babaletu a Krásných nových strojů, což bylo do té doby prakticky nepředstavitelné. Lucerna, kulturní stánek, který vyprodaly pouze domácí hvězdy populární hudby nebo zahraniční hudebníci, byl najednou až po okraj naplněn příznivci amatérského, můžeme říci alternativního, divadla, které nebylo zajedno s oficiální divadelní představou a často ani s novinovými recenzenty.

Akci produkčně spolu s Lucernou zajišťoval Václav Marhoul, dramaturgicky s „pětkou“ spolupracovali Jan Dvořák a Ondřej Šrámek, scénografickou koncepci navrhl Daniel Dvořák a o výtvarné akce se postaral Čestmír Suška. Večerem provázel Milan Šteindler. Divadla předvedla ukázky ze svých her a k vidění bylo prakticky všechno, čím se do té doby zabývala. Pro nastínění postav výčet „lákadel“, který stál na plakátě: „divadlo, pantomima, tanec, recitace, písně, hudba, projekce, black-outy, akce, show“³⁸.

Nejde nám o přesný popis jednotlivých skečů, ani o hodnocení samotných tvůrců. Z jejich pohledu asi celá akce dopadla dobře, minimálně se sami výborně pobavili a zájem tolika diváků musel vyvolat příjemný pocit a spokojenost. Mnohem podnětnější a pro nás důležitější jsou však reakce odborné veřejnosti. S odstupem času se může zdát, že akce takových rozměrů jedné velké „drzé party“ v komunistickém režimu musela být skoro až protirežimním happeningem bez kazů a vad, a člověk, který nežil v oné době (minimálně ne tak, aby ji vnímal) by možná snadno mohl nabýt názoru: „nekritizujte je, vždyť je skvělé, že to vůbec mohlo být!“. Určitě je skvělé, že to

³⁸ Caban, Michal. Šimon, Caban. Dvořák, Jan. *Baletní jednotka Křeč*. Praha. 2003. s.104.

mohlo být, ale na druhou stranu ani jeden ze souborů Pražské 5 si nezavdal nikdy s politikou a jejich humor netepal do politické situace. Bral si na mušku maximálně problémy společenské a to především problémy lidí generačně spřízněných s „pětkou“. Těžko z dnešního pohledu vyvozovat, jak složité bylo uspořádat v roce 1986 v Lucerně akci obdobných rozměrů. Faktem je, že byla a také to, že právě ony rozměry podle mnohých recenzentů divadlům nesvědčily.

„Ušlechtilý záměr vrátit se k „pozapomenuté síle velkých podívaných, akci s atmosférou karnevalové radosti a veselí, dionýzií známých už z divadla starého Řecka“ sice poprvé soustředil vedle sebe už několik let známé soubory spřízněné příbuzným generačním pocitem a divadelním názorem ale... K přesvědčivosti jejich produkci rozhodně nepřispěla značná rozlehlost Lucerny (poetika prakticky všech souborů, snad s výjimkou laternomagikovského Kolotoče, je uzpůsobena mnohem komornějšímu prostředí), ale i nemožnost posoudit jednotlivá divadélka v širší koncipovaném pořadu, přestože kvantitativně prostoru měla dost. Divadelní Lucerna přišla navíc s ambicí celistvější výpovědi – z tohoto pohledu rozhodně nemůžeme být spokojeni, postrádali jsme alespoň náznak spojovací nitě, hlavního tématického důvodu společného setkání, které nemohla nahradit překvapivě nápaditá konference M. Šteindlera. Jednotlivé soubory nepředvedly mnoho nového, řada z nich těží už dlouho ze stále stejných nápadů. Stereotypně přešlapuje na místě, nedokázala se zatím od absurdně laděných scének odrazit k širší výpovědi postavené nikoliv jen na humorné hříčce. Přes tuhle koncepci Lucerna sice vstřícně tleskala (nejvíc při koncertu Babaletu), ale moc se nesmála.“³⁹ Stereotyp a opakování stále stejných skečů byl i hlavním důvodem ke kritice v dalším článku, ve kterém se objevila i myšlenka, jestli takovéto monumentální akce má Pražská 5 zapotřebí: *„Celovečerní program byl sestaven z úryvků jednotlivých představení – ohraných úryvků několika ohraných představení. Domnívám se, že obdobné velké chvatné kroky za popularitou jsou krokem do prázdna. Cítily to jak diváci (mnoho z nich jich však zůstalo stále stejně nekriticky nadšených), tak organizátoři Divadelní Lucerny. I producent Václav*

³⁹ Melounek, Pavel. *Nápad na půl cesty*. Mladá fronta, 30. 4. 1986, s. 4.

Marhoul řekl, že by byl rád, kdyby se podobná akce v Lucerně ještě opakovala, avšak s něčím „úplně jiným a hlavně novým. Měla by to být jediná hra, kde by hráli herci všech zúčastněných souborů najednou.“ Takže divadelní Lucerna byl vlastně experiment, při kterém došly soubory k starému, ale důležitému poznání: že někdy méně znamená více.⁴⁰ S odstupem času víme, že se nikdy další Lucerna neopakovala, navíc na začátku 90. let některé soubory (MIMOZA, Vpřed, Kolotoč) ukončily či přerušily činnost a obnovovaly ji jen zřídka, především při občasných společných akcích Pražské 5. Ještě před tím ale společně „dobyly“ jiný druh umění (film) a tím akci Lucerna překročily.

Marhoulova představa společného projektu tehdy nebyla nereálná, protože všech pět divadel sdílelo společný názor na společnost a jejich tvorba také nebyla zcela odlišná. Spojitosti souborů „pětky“ popsal v recenzi na akci Lucerna Josef Chuchma: *„Tím nejsnáze viditelným je opovrhování souvislým dějem a tím „skládankovitost“ představení. ... Nová je však zřetelná lhostejnost k avantgardám jakéhokoliv předchozího časového údobí. ... nemají zálibu ani v produkcích textappelů ... z toho plyne další znak: nedůvěra ve slovo. Společný jim je i nový rytmus představení, který má pravděpodobně kořeny jednak ve filmovém střihu, jednak (a především) v té odnoži rockové hudby, která je nervní, ostře řezaná, kontrastní, těkává. Představení jsou úderná, projev razantní, energie, s níž to soubory všechno podnikají, až úžasná. ... Další společný rys jejich představení: odpor k filozofování, nechť k otázkám proč, odkud kam, kde je mé (naše) místo. Představení divadel této orientace zachycují stav myšlení a pocity části dnešní mladé generace, aniž se ovšem ptají po příčinách. ... Rodiče doma klímbají nebo pláčou dojetím nad dalším dílem dalšího televizního seriálu, jehož sledování se jim stává konečným cílem po celodenní lopotě, pár let dospělá dítko využívají televizní (ale pochopitelně i jiné) zvyky a zlozvyky jako odpalovací rampy k pospolitě zábavě a vznášení se na křídlech recese a fantazie spojené se smířlivým nahlížením na život uzavřený do čtyř stěn pokojů (nejčastěji osvětlených právě obrazovkou, čím dál častěji barevnou). V jejich postojích není*

⁴⁰ Dvorský, Jan. ...méně znamená více. Čs. Loutkář, 1986, č. 7, s. 153.

*revolta proti otcům. Je to generační výpověď nevyvrůstající z generačního konfliktu.*⁴¹

Ke pospolitosti Pražské 5 se vyjádřil i Jan Kolář, podle něhož společné názorové východisko těchto divadel „...spočívá v úsilí o novou divadelní kolektivitu a kreativitu, ale také v sympatické snaze čelit konvencím a tíze civilizačního ruchu, v touze po autentických a nedeformovaných hodnotách.“⁴²

Názor na svět je však jedna věc, ale styl prezentace druhá. Každé z divadel bylo zaměřeno na jiný druh divadla a tím byla dána i jejich odlišnost. „Společný hlas však neznamená, že soubory jsou zcela zaměnitelné. Platí to i o jejich fanouscích. Zvláště se to týká výtvarného divadla Kolotoč, jehož výstupy jsou při společných akcích voleny tak, aby zapadaly do celkového vyznění, ale stejně se to ne vždy daří – například při Divadelní Lucerně se to v hledišti projevilo mírným šumem a vrtěním se na židlích. A zcela „odjinud“ jsou samostatná představení Kolotoče. Jeho „obrazy v pohybu“ na pomezí výtvarného umění a divadla vyžadují od diváků ponor, soustředění; spíše osloví, když k nim přistupujeme jako k výtvarnému umění a ne jako k divadlu. Řekl bych, že u Kolotoče je spřízněnost s ostatními soubory mnohem víc v samotných členech než v divácích. U ostatních souborů je tento poměr v rovnováze. I mezi nimi jsou rozdíly, ale vnější, méně podstatné. ...Oba soubory (Sklep, MIMOZA, pozn. aut.) na jevišti často improvizují. U Sklepu je to dobře vidět, poněvadž se stává, nepředchází-li improvizaci základní příprava na ni, že se vypaří do ztracena spousta zamýšlených, ale nedotažených fórů. U Mimosy není improvizace tak zřetelná, příprava na ni je zřejmě kvalitnější. ... Vpřed klade důraz na slovo. Ovšem divákům odkojeným nedělní chvilkou poezie musejí při prvním setkání s „recitací“ Vpředu vstávat údivem či hrůzou vlasy na hlavě. ... „Recitace“ i pohyb jsou rytmizovány, postavy velice málo promlouvají čelem k sobě; buď se dívají kamsi do dál, za diváky, nebo klopi oči do země. Text je plný jazykových klišé, frází, ustálených rčení, módních obrátů, ...jazyk ztrácí svůj dorozumívací smysl. ... Podstatné není co se říká, smysl je v tom, jak se to říká, jak se mluví, jak se hraje, tak se odhaluje svět, v němž se postavy pohybují, jehož jsou součástí. ... BJK – je nejzřetelnější ze všech

⁴¹ Chuchma, Josef. *Právě dnes a tady!* Mladý svět. 7.10.1986, č.42. s.11.

⁴² Kolář, Jan. *Divadelní Lucerna* 20.4.1986: *Má to cenu!* Scéna. 30. 6.1986. č.12-13. s.8.

souborů ovlivněna filmem, televizí, videem. ... Je těžké rozeznat, co je bráno vážně a co je shazováno. “⁴³ Poetičtěji se ve stejném článku o vztahu „pětky“ vyjádřili sami členové divadla Sklep: *Vpřed si s námi zarecituje, Křeč zatančí, Mimosa zakroučí a Kolotočem se rádi svezeme.*“⁴⁴

Pro objektivnost je ještě nutné uvést i článek, který na rozdíl od prvních dvou velice kladně hodnotil Divadelní Lucernu a naopak monstróznost akce je zde chválena: „*Takovou událost neleze nezaznamenat. Přihodila se ve vyprodané Lucerně za účasti t.č. nejoblíbenějších divadelních amatérských souborů v Praze. ... Sice ne první, ale nejmonstóznější společný podnik, který vejde od historie pražského divadelnictví. ... Následoval rej, při kterém si každý přišel na své. Gejzír nápadů všeho druhu, navíc v provedení značně vzdáleném představám o amatérském divadle. Bez jediné rozpačitosti, s několika špičkovými hudebními, výtvarnými (kostýmy, film, choreografie) i hereckými výkony. Netradiční dramaturgie a prostředí omezilo pouze rozsah tradičních improvizací divadla Sklep. ... Slovy recenzenta suše řečeno, zaujala choreografie u Křeče, preciznost Mimosa, humor a písničky divadla Sklep, ofenzivnost recitační skupiny Vpřed a snaha o hloubku u Kolotoče.*“⁴⁵

Kromě článků a recenzí se dochovaly i reakce tří osobností českého divadla na akci Lucerna zveřejněné v časopise Scéna v rámci krátké miniankety:

„*Před třiceti lety jsem začal uvažovat o tom, jak popostrčit vývoj českého zábavného divadla o kousek dopředu. A letos v Lucerně jsem byl svědkem, jak se podobné úsilí provozuje dneska. I tentokrát se to děje mimo kamenné budovy oficiálních scén – v tomto punktu se tedy zůstává při tradici. Což mne potěšilo. Co mám ještě dodat? Byl to krásnej večer!*“ Jiří Suchý

„*Šel jsem do Lucerny s jistými obavami, aby mně ti mladí něco neudělali... Program jsem sledoval s potěšením jako naivní, žádnými povinnostmi nevázaný divák a když jsem odcházel, připadal jsem si o dvacet let mladší.*“ Zdeněk Hořínek

⁴³ Chuchma, Josef. Právě dnes a tady! Mladý svět. 7.10.1986, č.42. s.11.

⁴⁴ Chuchma, Josef. Právě dnes a tady! Mladý svět. 7.10.1986, č.42. s.11.

⁴⁵ Šálek, Marek. Má to cenu? Má to cenu! Mladý svět. 28. 5.1986. č. 23. s.23.

„Je to příjemný pocit vidět takový kvas. Kdo zná evoluční zákony, ví, že z toho kvasu musí vzejít mnoho zajímavých osobností. Moc jsem se bavil.“ Boleslav Polívka⁴⁶

Tehdejší slova Bolka Polívky se z dnešního pohledu zdají skoro až prorocká. Alespoň z pohledu známosti některých členů Pražské 5 mezi nejširšími vrstvami obyvatel. Někteří jsou dnes skutečně zajímaví (př. David Vávra), o jiné je velký zájem. Po revoluci 1989 se totiž odehrál naprostý obrat. Zatímco v 80. letech vystupovaly soubory skoro jako jeden muž, v polistopadové éře se výrazné osobnosti těchto divadel, především z divadla Sklep, prosadili ~~u~~ ^U sami za sebe. Postupem času někteří přešli ke střednímu proudu zábavy a opět si získávali mladé publikum televizními pořady (Česká soda, Alles Gute), poté část prorazila do zorného úhlu té nejširší veřejnosti a začala se objevovat v nekonečných seriálech a estrádních pořadech komerčních televizí, které sami v 80. letech parodovali. Vedle slavných členů je ale i skupina herců, kteří bez většího náznaku masové televizní slávy hrají své hry a skeče pro své věrné publikum dodnes a mladé publikum je objevuje stejně, jako je kdysi objevovali diváci v 80. letech. K tomu všemu bezesporu přispěla i akce Lucerna, znamenala zdolání jedné mety a nutnost prorazit ještě víc. Tím víc byly na konci 80. let filmy Tomáše Vorla, které vytvářel společně s divadly Pražské 5.

⁴⁶ *Minianketa. Scéna. 30.6.1986. č.12-13, s.8.*

6 Po Lucerně

Ani v období po velkém společném projektu v Lucerně neustává tvorba jednotlivých souborů Pražské 5. Každé divadlo se věnuje svým sólovým aktivitám. Křeč ještě na konci roku 1985 odpremiérovala inscenaci Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero, která si v mediích vydobyla ze všech novinek „pětky“ největší prostor. Pantomimická skupina MIMOZA uvedla v březnu 1986 na scéně Branického divadla pantomimy premiéru rockové burlesky o chlapci, který pronásledován tajemnou minulostí hledá své místo ve společnosti Malý Nezbeda. Recitační skupina Vpřed po inscenaci Čtrnáctý kilometr (někdy též Krvavé koleno; 1985) přišla s novinkou s názvem Brody a v říjnu 1986 nastudovalo divadlo Sklep hru Václava Marhoulů Mazaný Filip.

6.1 Brody

Recitační skupina Vpřed uvedla autorskou hru Lumíra Tučka Brody v roce 1986 také na 27. přehlídce netradičních divadel Šrámkův Písek, kde se dočkala kladné odezvy. *„Nejsem asi sám, kdo chodí na představení Recitační skupiny Vpřed s očekáváním provokace, parodie na entou, atraktivního použití hudby i herců a většího či menšího urážení dobrého vkusu. V písecké recenzi na představení Brody jsem si přečetl, že: „Vpřed dělá přesnou znamenitou reflexi forem naší skutečnosti.“ Myslím, že dělá víc (či méně?), že dělá hlavně reflexi forem prvoplánových „uměleckých“ obrazů této skutečnosti, jak je známe dnes zdaleka ne jen z televize. Proto asi při diskusi o představení padaly výrazy jako operetka, estráda, televizní hra apod. ... Být masmédiem, platím si Vpřed jako zrcadlo nastavené vlastnímu nesmyslu.“⁴⁷*

Ironizující pohled na televizní zábavu, která v estrádním pojetí Ein Kessel Buntés okupovala socialistickou televizi (koneckonců i mnohé dnešní rádoby vtipné

⁴⁷ Turba, Zdeněk. *Inventura a co dál?* Amatérská scéna. 1986. č.8.s.8.

televizní show se k tomuto modelu blíží, ne-li ho zcela naplňují), byl poměrně nový a na tehdejší dobu příliš nevidaný. Stejně tak Křeč těžila ze zábavy, kterou předkládala tehdejší Československá televize. Ovšem jak už bylo zmíněno, na rozdíl od Vpředu, který poměrně mnohem jasněji dával najevo svůj výsměch k tomuto druhu zábavy, u Křeče to nikdy nebylo tak zřejmé. V článku o divadelní Lucerně se Josef Chuchma zamýšlí jako již mnozí před ním, jestli ona kritičnost je u souborů Pražské 5 programově chtěná a celkově nutná: „*Tyto soubory nemají málo odpůrců. Nejčastěji jim vytýkají právě absenci jasného názoru a postoje, upozorňují, že právě tento nepostoj zapřičiňuje, že soubory to, co předvádějí, nejen, že odpovídajícím způsobem nekritizují, ale naopak všechno to disko a jiné více či méně drsné hemžení tímto nepřímou podporují. ...je třeba položit si otázku, jestli tyto soubory vůbec chtějí kritizovat v „klasickém“ slova smyslu, kdy kritizovaný objekt je cupován. Myslím, že nikoliv.*“⁴⁸

Problém nastával s novými inscenacemi. Protože názory a postupy divadel Pražské 5, které byly na počátku 80. let nové a neotřelé, začaly odborné veřejnosti připadat příliš stereotypní. Volali po něčem novém, neohraném, co potvrdí originalitu „pětky“. V roce 1986 to ještě tolik zřejmé nebylo, ale „nespokojenost“ mnoha divadelních kritiků narůstala. Je jasné, že divadlo se nikdy nemůže zavděčit všem a ne pro každému má nějaký význam. Ale do roku 1986 byla většina mediálních ohlasů na Pražskou 5 kladná. Svědčí o tom např. příspěvek do časopisu scéna o Dílně Hanáckého divadla 28.-31.3. 1985, které se účastnila kromě profesionálních souborů i divadla amatérská – Křeč (TV 20.10 Právě tady!), Vpřed (průřez tvorbou), Studio A Divadla na okraji, brněnské Vadidlo ad. „...*Vzrušené kuloárové diskuse a protikladný ohlas, jenž některé vystoupení (Křeč, Vpřed) vzbudila, svědčí o tom, že mladí vnesli neklid a pohyb do značně poklidné divadelní hladiny, do divadelního myšlení a názorů. Nechybí jim vůle říci své, mnohdy zcela přirozeně začínají negací a buřičstvím, artikuluji důsledně a provokativně, ordinují terapii šokem a výsměchem, nectí ustrnulé konvence starších, mluví za sebe a svou generaci (dokladem je*

⁴⁸ Chuchma, Josef. *Právě dnes a tady!* Mladý svět. 7.10.1986, č.42. s.11.

spontánní odezva mladého publika), jsou hyperkritičtí k banalitě, agresivní vůči pseudohodnotám v životě i v umění. “⁴⁹ Autorkou je Eva Šormová, která dva roky nato napíše nepříliš kladnou studii, ve které se zabývá stereotypem v tvorbě „pětky“.

Ještě než k ní na pomyslné časové ose dorazíme, je nutné zmínit druhou recenzi na hru Brody, která podtrhuje současnost inscenace, stejně ^{jako} ~~tak~~ její dobový ironický náhled: „Inscenace Brody pražské skupiny Vpřed je podnětná především tím, jak rytmicky a melodicky výrazně stylizovanou formou postihuje a zobecňuje jistý druh životní kultury našeho národa, zejména se zaměřením na současnou technickou inteligenci, jejíž prostředí zachycuje. Jemnou ironií paroduje zplanělé a falešné životní postoje, netvořivé schematické myšlení, skrývající se za fráze a společensky škodlivé patetické postoje, i žabomyši války, které tak důvěrně známe ze života i z jeho televizního obrazu. Vpřed tak udělal další krok vpřed ve svém tvarovém i obsahovém programu.“⁵⁰

H. Konec? RK?

6.2 Baletní Varadero

Na konci roku 1985, konkrétně 30. listopadu, se uskutečnila první premiéra hry Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný! Výsledný tvar nebyl ještě zcela nazkoušený, proto bratři Cabani zrušili následující dvě reprízy, aby mohli inscenaci dozkoušet. Kvůli společným projektům v zimě (Bludiště) a na jaře (Lucerna) došlo k druhé premiéře 27.4. 1986. ^{Otec} Ze se jednalo o počín mnohem vyzrálejší, svědčí i četnost recenzí a článků, oproti „mediálnímu mlčení“ po první nehotové premiéře. V knize Baletní jednotka Křeč popisuje popremiérové ohlasy v sále Michal Caban: „...Krejčímu se to líbilo jako show, Marhoul přišel na chuť i komiksákům, ale nejen jim, Lumír Tuček, i když by to zkrátil, byl nadšen Jídelnou a jinak doporučil více dekadence, ...David Vávra byl spokojen, bratři Dvořákové

⁴⁹ Šormová, Eva. *Dílna Hanáckého divadla*. Scéna. roč.10. č.14. s.3.

⁵⁰ Richter, Luděk. *Brody*. in Loutkáři v zrcadle Šrámkova Písku. Čs. Loutkář. 1986. roč.36, č.10. s.222.

rok?

ukazovali takový ten prst nahoru, Věra Chytilová byla v euforii, Vladimír Merta byl nadšen a kupodivu i světly, které zase naopak znechutily Jindřicha Smetanu.“⁵¹

Samozřejmě se tu jedná o příznivce poetiky Křeče, kteří byli zvyklí na jejich humor a křeace. Ale objektivně vzato, vyznívala i většina článků stejně jako tyto „hlasy lidu“ kladně. Jako první napsal recenzi Jan Dvořák, který naprosto nekriticky a s nadšením vyzdvihl kolážovitost inscenace, ve které jsou za sebou poskládány nesčetné televizní a filmové žánry a styly: hudební videoklipy, scénky z Večerníčka, nápodoba zahraničních velkofilmů, varietní až estrádní televizní zábava atd. Skládankovitost plnou citací, parafrází a reminiscencí, zrušení dramatické stavby, odpor k zápletce, to vše Dvořák označil za jasný znak postmodernismu v tvorbě Křeče a navázání na druhou divadelní reformu. „...*Postmodernismus Křeče není ani tak výrazem krize divadla jako spíše rozcestí, završení určité etapy (tzv. druhé reformy divadla – u nás druhé divadelní avantgardy), impuls pro další rozvoj. Baletní jednotka Křeč rozbíjí existující a přetrvávající kánony a otevírá cestu k novým koncepcím. Činí tak ironií, paradoxem, disfunkcionalností, úmyslným porušováním „konstrukční logiky“ a tektoniky stavby (příběhu, celku), nepointovaností, celkově nadneseným pojetím a absolutní kontradikčností.*“⁵² Spíše než o objektivní výklad inscenace se zde však jedná o názor fanouška, věrného diváka a spolupracovníka „pětky“. Opakem nadšené Dvořákovy reakce je recenze Petra Wolfa, který hodnotí dílo jako dlouhé, únavné a poskládané z kdečeho: „*Představení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero je především efektní podívaná, strhující snad pro toho, kdo se s tímto souborem setkává poprvé. Ale i tento divák se po dvou a půl hodinách, přeplněných tanečními čísly stejnorodé choreografie, diskotékovou hudbou a mnoha dalšími více či méně nápaditými výstupy, unaví. Snad proto, že vši té okázalosti je na něj příliš.*“⁵³ Varadero se stalo rozbuškou v táboře odpůrců zábavy Pražské 5. Jednalo se o druhou inscenaci Křeče, která nedávala odpovědi, jestli si autoři z pop-kultury tropí legraci nebo jsou její součástí. Nevyhraněním se se najednou pro mnohé sami

⁵¹ Caban, Michal. Šimon, Caban. Dvořák, Jan. *Baletní jednotka Křeč*. Praha. 2003. s.107.

⁵² Dvořák, Jan. *Divadelní postmodernismus Křeče*. Scéna. roč.11. č.11. s.4.

⁵³ Wolf, Petr. *Křeč na Varaderu*. Práce. 7.8.1986.

tvůrci ocitli v proudu konvenční zábavy. Pro někoho inscenace dosahovala těch největších kvalit spojením nespojitelného, hravostí, energií, zrušením klasické dramatické stavby i svým obsahem, který reflektoval soudobou pop-kulturu, pro jiného to byla pouze změt' obrazů známých z televizní obrazovky jdoucích za sebou, ve kterých je víc, než divák zvládne unést. Ovšem ono víc pro odpůrce Křeče neznamenal víc smyslu, ale víc nesmyslu.

Je dost možné, že ani sami diváci, kteří pravidelně navštěvovali představení Křeče, nerozluštili veškeré odkazy, které bratři Cabani a spol. do inscenace vložili, ale na druhou stranu nebylo nikdy jejich cílem, aby jasně deklarovali své názory a publiku předložili veškeré konotace související s předváděným. A přesto, že ne vždy bylo vše k pochopení, recenze Jolany Matějkové svědčí o tom, že se nejednalo o zásadní zápor a navíc to sloužilo k pobavení samotných členů souboru, což je zásadní důvod, proč všechna divadla Pražské 5 vznikla – pobavit sama sebe, případně své kamarády. „*Jde o generační výpověď, která je určena především publiku, jež je mladé stejně jako členové tohoto souboru, nepostrádá smysl pro recesi, paradox, ironický nadhled. Baletní jednotka Křeč rozbíjí známé divadelní formy, porušuje souvislý tok příběhu, činí přestupky proti logice vyprávění, úmyslně nepochopí všechny obrazy. Díky zmíněné netradičnosti se samozřejmě může stát, že někteří diváci po zhlédnutí této koláže odchází z Branického divadla pantomimy poněkud rozpačení, protože se jim nepodařilo vše dešifrovat. Ale s tím soubor počítá, baví se tím, že šokuje diváka, provokuje laciností, aby se jí pak mohl s diváky zasmát, ale je důležité, že je schopen i přiznání nadsázky vlastního protestu*“⁵⁴

Již mnohokrát byla zmíněna návaznost divadel Pražské 5 na předchůdce především z meziválečného období (Burianův voiceband, slovní klaunerie, V+W kabarety atd.). Podobnost je třeba hledat ale i mezi soubory z let šedesátých, i když vůči nim se „pětka“ mnohokrát vymezovala a prohlašovala, že není ovlivněna touto dobou. „*Jsmo první generace, která nevyrostla ze šedesátých let,*“⁵⁵ uvedl Václav Marhoul. Tento fakt rozdílně komentují dva příspěvky: „...umělci této generace

⁵⁴ Matějková, Jolana. *Netradiční „pravidla“ hry*. Mladá Fronta. 31.3.1987. s.4.

⁵⁵ Mladý svět. 1989. č.15. s.12.

nepociťují křivdu, že x-let nemohli pracovat a žít, jak by chtěli, nevyčítají nic svým otcům a předchůdcům, nezajímají je politické a etické aspekty, alespoň ne zjevně, transparentně.“⁵⁶ To je nezpochybnitelný fakt a rozdíl mezi tvorbou divadel 60. let, která se velmi často (zvláště v druhé polovině šesté dekády 20. století) vyjadřovala k politické situaci. Společné rysy by se ale našly: „*Máme dnes velice silně vyvinutou vlastnost zapomínat na to, co bylo a posuzovat věci divadelní, jež existují v současnosti tak, jako by před nimi nic nebylo. Což platí třeba o inscenaci Baletní jednotky Křeč, o níž je řeč. Vždyť skoro před třiceti lety začínal podobně Semafor. I on vtahoval do divadla vnější téma čerpané z tehdejší zábavné hudby a používal k jeho sdělení struktury, která čerpala z těchto pramenů. ...jsme tu svědky něčeho, co by mohlo vést k syntéze zcela zvláštního druhu, která by divadlu v nových podmínkách a nových souvislostech poskytla to, co mu před lety dal Semafor. A o čem V. Just ve své knize Proměny malých scén mluví jako o inovaci kabaretní formy v obsahově i formálně vyšší syntéze.*“⁵⁷ Kabaretní forma, využívání a prezentování soudobé populární hudby a dokonce i samotný styl inscenování, který popisuje Jan Dvořák v knize Hledání výrazu, jsou pojítky právě mezi např. Semaforem a divadly Pražské 5. „...tato divadla pracují bez dramaturgie, neznají tuto funkci – je zde autor a skladatel a pak rovnou interpret. I režisérská osobnost ustupuje do pozadí a organizátorem na scéně je autor nebo kolektiv interpretů.“⁵⁸ Stejně tak to činil Jiří Suchý nebo např. Smoljak+Svěrák v Divadle Járy Cimrmana. Proto bych si dovilil polemizovat o naprosté neslučitelnosti s 60. lety. Styčné plochy jsou viditelné. Možná se ze strany „pětky“ jednalo o chtěné vymezení se vůči starší generaci, která jim přišla příliš vzdálená a přežitá, ale objektivně vzato vedou jejich kořeny právě např. od Semaforu.

Důležitý je i provoz těchto divadel, který byl nepravidelný, často soustředovaný na jednorázové akce. Pro Dvořáka je to také argument, proč Křeč (resp. celou Pražskou 5) pasuje na pokračovatele druhé divadelní reformy: „...pravidelný provoz

⁵⁶ Dvořák, Jan. *Hnutí Sklep aneb Silná pětka anebo Pražská pětka*. In: Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech. Praha. 1990. s.50.

⁵⁷ Císař, Jan. *Syntéza*. Amatérská scéna. 1987. č.6. s.2.

⁵⁸ Dvořák, Jan. *Hnutí Sklep aneb Silná pětka anebo Pražská pětka*. In: Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech. Praha. 1990. s.50.

vlastně neexistuje, neustále se vyhledávají atypické příležitosti pro prezentaci - v rámci koncertů, vernisáží, výstav, festivalů. ...největší energie se soustřeďuje na jednorázové akce.“ Nevím, zda-li na základě četnosti vystoupení je možné toto srovnání, pravdou však je, že velkou část svých tvůrčích sil věnovala Pražská 5 společným jednorázovým vystoupením, ve kterých pokračovala i po Lucerně.

Ovšem zásadní a na samém začátku divadel mnohem důležitější než oficiální aktivity (představení, hromadná vystoupení) byla mimodivadelní činnost, která sloužila k čistému pobavení. Soubory pořádaly vlastní zábavné akce, veselé večírky, sportovní klání, kterých se zúčastňovali nejen členové „pětky“, ale i kamarádi, známí a vzdálení spolupracovníci. Všechny tyto cyklistické závody, pivní běhy (1978), fotbalová utkání (1978 o láhev rakije, 1982 v rámci zájezdu do Litoměřic), maskární (Maskáč, 1983) či pivní bály (1978 v restauraci U Jaurisů v Michli), štafetové závody v pití piva (Závod míru, 1982), výstupy na vrcholky hor (běh na Petřín 1980) či sestoupení do propasti (Macocha, 1986), nebo obyčejné oslavy konce divadelní sezóny a narozeniny herců sloužily k nekončícím pitkám, které spojovaly jednotlivé členy a staly se základem a možná i nejdůležitějším důvodem těsného přátelství a spolupráce členů Pražské 5.

6.3 Orloj

Rok 1987 přinesl další společné projekty Pražské 5. V březnu tohoto roku se uskutečnil společný šantánový pořad Staré party a „pětky“ Kabaret u Staré party v Junior-Klubu na Chmelnici a v listopadu společná inscenace Kolotoče, Sklepu, Křeče a skupiny Krásné nové stroje Orloj, která vznikla z iniciativy Čestmíra Sušky, a jednalo se o zpracování pověsti Aloise Jiráska Staroměstský orloj. O inscenaci vyšla příznivá kritika v Mladém světě vyzdvihující dobré spojení odlišností jednotlivých souborů ve fungující celek. Oproti recenzím z počátku tvorby Kolotoče se najednou nepíše o nudě a umění pro „vyvolené“, ale o zajímavé a nenudné podívané. Což je zřetelný posun, který ale dost možná ovlivnilo právě propojení jednotlivých divadel „pětky“. Zároveň jakoby se částečně naplnilo přání společného představení Pražské 5

vyslovené Janem Dvorským v článku o akci Lucerna (...méně znamená více), které nebude jen spojením skečů, ale opravdovou společnou hrou. „*Inscenace pod režijním vedením výtvarníka Čestmíra Sušky i přes zjevnou artistnost a formalismus nepostrádá na zajímavosti, ba dokonce, není ani tak nudná. Propojením poetik tří spřízněných divadel (Sklep, Vpřed, Kolotoč; pozn.aut.) doznala inscenace většího pohybu a rozvrstvenosti, jež jí ty které poskytly. Baletní jednotka Křeč dynamismem pohybu a slovní akce dokázala překlenout imaginativnost projekcí a monotónnost pohybu mechanismů výtvarného divadla Kolotoč (strůjcem objektu Hynek Pakosta) a elegantně nahrávat brutálním hereckým kreacím Davida Vávry a písňovým vstupům Lenky Vychodilové z divadla Sklep. Jisté detaily vykazovaly geniálnost; řadím k nim snovou scénu s pojídáním polévky, stejně jako ústřední slogan „mechaničtí tanečníci jako živí“. Hudební složky drtivě naplnily Krásné nové stroje.*“⁵⁹

Autor článku, Josef Brož, který se rok nato ve stejném periodiku nechvalně zmíní o nové inscenaci R.S. Vpřed Milovník příběhů, zde podtrhuje i herecké výstupy jednotlivých protagonistů. I přesto, že všechna divadla vystupovala jako celistvé kolektivy bez jasných šéfů a hereckých hvězd, měla kromě svých hlavních autorů, kteří byli „vidět“ víc než ostatní, i herce, kteří s postupem času díky svým kreacím vstupovali do popředí. Důkazem toho je i následná popularita některých členů (nikoliv všech) Pražské 5 v 90. letech. O výrazně profilujících se osobnostech psal i Jan Dvořák po premiéře Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero: „*Druhé dílo amatérů z Křeče svědčí i o růstu jednotlivců – z interpretů vedle brí Cabanů i Jana Slováka, Terezy Kučerové, Simony Rybákové, Petry Zelenkové, Lady Odstrčilové, Michaely Pavlátové ad.*“⁶⁰

6.4 O divadle III.

V listopadu 1987 vyšel třetí díl samizdatového časopisu O divadle, ve kterém byly uveřejňovány články, studie a kritiky o dění v českém divadle. V tomto

⁵⁹ Brož, Josef. *Orloj jako orloj*. Mladý svět. 1988. č.26. s.23.

⁶⁰ Dvořák, Jan. *Divadelní postmodernismus Křeče*. Scéna. roč.11. č.11. s.4.

periodiku se objevilo hned několik studií reflektujících tvorbu Pražské 5, zamýšlejících se nad stavem její tvorby, jejím vývojem i přínosem společnosti. Jednalo se poprvé o větší a ucelenější zamyšlení, nikoliv jen recenze na jednotlivá představení, o komplexní pohled na dosavadní činnost s hlavní pozorností samozřejmě na poslední inscenace jednotlivých divadel, ať už to byla BJK na laguně Varadero (Křeč), Malý nezbeda (MIMOZA) nebo Brody a Milovník příběhů (Vpřed). Někteří z autorů studií již o Pražské 5 v předešlých letech psali, jiní se nad jejich tvorbou zamýšleli poprvé. Každopádně se jedná o „koláž“ nejednotných názorů, stejně tak, jako byla nejednotná odborná veřejnost k tvorbě „pětky“ do té doby. Zásadní je, že bylo těmto více méně amatérským souborům (v té době už některé fungovaly na poloprofesionální bázi) věnováno tolik prostoru a že autoři byli nezávislí divadelní odborníci.

6.4.1 O Křeči

Nejšířeji se o „pětce“ rozepsal Sergej Machonin. Jeho studie „pětku“ necupují,¹¹ ale zároveň nevynášejí do nebe. Machonin vyzdvihuje klady, ale zároveň jasně a zřetelně artikuluje nedostatky. Křeč byla již několikrát zmíněna v různých dřívějších recenzích jakožto divadlo chrlicí energii, což bylo bráno za jednu z devíz souboru. Machonin se zřetelem na inscenaci BJK na laguně Varadero přemítá, jestli té energie není moc a není na úkor smyslu tvorby Křeče. *„Co s tím? S tou zpupnou suverenitou, s tou masovou orgií, extatickou radostí z rozpoutané, z řetězu utržené představy o umění jako o jarmarku, tržišti senzací, bengálu svobodné kombinace čehokoliv s čímkoliv? A s hledištem, které si pro tu extázi chodí? Je to divadlo nebo sociologický jev? Je to svoboda punku s provokativně ostríhanou hlavou, se zrzavým hřebínkem na vyholené lebce, s náušnicí v uchu, s prsteny na ruce, se stříbrnými knoflíky na prudce zelené vojenské blůze s červeně lemovaným límcem po pradědečkovi a s řinčícími ostruhami na vycíděných půllitrech? Je to právě tento druh suverénního pohrdání vžitými konvencemi v módě, v chování, v představě o nezávislosti? Je to tento druh demonstrace už „povoleného“, protože společensky nijak nebezpečného folklóru?*

Nevím, k té paralele to svádí. Mám ovšem příliš zřetelnou tendenci člověka jiné generace, jiné výchovy, jiných představ o divadle, pokládat to za úpadek a nesmysl. Za lesklý brak, jen a jen za zdůrazňovanou lhostejnost ke všemu, co je člověku vnucováno, a za okázalou potřebu dávat najevo, že se tu prostě přestalo brát na vědomí cokoliv mimo osobní libost. S heslem „Půl království za dvě hodiny decibelového mládí v transu večer na jevišti!“ Není v tom bezesporu ani stín politického protestu. Politika se, naopak, demonstrativně nebere na vědomí. Slogan – proč ne, když nám to platí, je dost výmluvný. Nezdá se mi, že se mýlím. A přece, přes to všechno, z té bláznivé, dobře secvičené veleshow cítím cosi, co se nedá pominout: v tom, co lidé z Křeče píší v těch „nepřijatelných“ citátech (v programu; pozn. aut.), i v tom, co předvádějí na jevišti, tuším aspoň potřebu netvářit se pokrytecky, vyřvat při vši té, jako ovečka mírné, občanské poslušnosti alespoň generační stav své mysli. Potřebu na něco se neskryvaně vykašlat, nedělat nic mimo sebe a z jakékoliv cizí vůle.“⁶¹

6.4.2 O Vpředu

Snaha na nic si nehrát, dobře (se) bavit, předávat energii mládí, společně se zasmát televizním klišé a vyjádřit pocit, který prožíváme teď a tady, nemusí stačit, ale je nutné to Křeči přiznat k dobru. To Machonin činí, stejně jako to ve stejném periodiku napsala Barbara Mazáčová pod pseudonymem Anna Jilská o R.S. Vpřed. Kladně hodnotí její vyjadřování nekomunikace pomocí recitace i aktuálnost témat, která nás zprvu pobaví a později zamrazí. „...v „silné pětce“ nejvýrazněji prosazuje (možná spolu se Sklepem) to, co by se snad dalo nazvat výpovědí o teď a tady. Je to vlastně „autorská recitační skupina“, která přichází s vlastní poetikou. ... Partner tedy vlastně není partnerem a dialog není dialogem. Jednotlivé, současně pronášené, ale mijející se “monology“ vytvářejí však každý sám o sobě i ve vzájemné konfrontaci nové kontexty a významy. „Nedialogičnost“ rozhovorů je posílena aranžováním scén.

⁶¹ Machonin, Sergej. *Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě*. In: *O divadle III*. 1987. s.35.

Ve většině výstupů stojí recitující čelem k publiku, a to jak ve výstupech sboru, kde se to očekává, tak v dialogu-nedialogu. Postavy se nedívají na sebe, ale jsou obráceny k divákům. ... V pořadech skupiny vidáme na jevišti zobrazen marasmus a ubohost našeho žití. Neexistují hodnoty, tj. Tuček je nikde nenalézá. Vpředu se smějeme do té chvíle, než po představení domyslíme, jak přesně cílené jsou jeho „sestřihy“ z našeho života.“⁶²

6.4.3 O MIMOZE

V článcích a recenzích poměrně málo zmiňovaná MIMOZA si na stránkách O divadle III vysloužila hned tři reflexe, které se ovšem těsně dotýkají i zbylých čtyř divadel. Jednu ze studií týkající se posledních dvou inscenací MIMOZY (Podívejte, jak se kroutí! a Malý Nezbeda) uveřejnil již zmíněný Sergej Machonin. Nejprve se zamýšlí nad samotným pojetím tohoto souboru, co chtějí svou pantomimou sdělit, a jestli se vůbec jedná o divadlo. *„Otázka: Jak se dá po zhlédnutí představení pojmenovat „nálada společná všem členům Mimózy“? Druhá otázka: Proč si ten soubor mimů říká divadlo. Je to divadlo? Odpověď: Společná nálada by se dala pojmenovat Sbohem pantomimo Pierotů a Kolombín, Sbohem Marcele Marceau - to říkáme s nostalgií, a Sbohem Fialko, falešný utěšiteli - to říkáme s ironií. Konzervovat a napodobovat dětskou bezelstnost mima z Marceauových časů a z Marceauovy filozofie tady a dnes nelze: svět, který žijeme, léčí mima z naivity. Naše hry jsou teď už vždycky tragikomické a groteskní. Míří na nás revolver civilizace, podvodu a lsti. Život nám nastavuje nohu. Padáme, ale vstáváme, bavíme se, chceme žít, ale víme o revolveru i o idiocii vražedné jako revolver. Nekřičíme to, jenom směšně padáme jako Chaplin v groteskách, vstáváme a neztrácíme náladu. Jestli je to divadlo? Proč by nebylo. Hraje se v něm o našem osudu. Řeč těla a řeč hudby ovládá toto jeviště. „Řeči slov se už dlouho nedá věřit“ – to mi řekl jeden z herců.“* Opět se zde setkáváme s problematikou ne-komunikace. Lidé si přestávají sdělovat své pocity a myšlenky, prakticky vůbec si nerozumí a pokud si potřebují něco říct, stačí k tomu několik jasných

⁶² Jilská, Anna. (=Barbara Mazáčová). ...a já jsem Antonín a všichni si tu tykáme. In: O divadle III. 1987. s.192.

ostrých gest nebo technických slov. Na divadle k přiblížení tohoto stavu poslouží lépe než klasický dramatický kus právě pantomima (MIMOZA), tanec (Křeč), přehnané frázování a recitace (Vpřed), ale i písničky a skeče (Sklep) nebo útěk k výtvarnému téměř bezeslovnému divadlu (Kolotoč).

Machonin na problém v dorozumívání navázal zamyšlením nad poslední inscenací MIMOZY Malý Nezbeda (podtitul této části článku je Demonstrativní nevíra v řeč slova). „*Otázka: Jak to? Samá nepravá sugesce a kýč, a představení ve mně přesto trčí? Dodnes. A viděl jsem je dávno, někdy v květnu. Herečky hrají s ochotnickým půvabem, herci plus minus pod psa. Řeč zde není dramatický dialog. Spíš je to krajně jednoduchá naivistická prostora. Ale proč potom ten neustále amatérsky hraný rozkyv od čehosi tragicky zvěstovatelského ke komicky prostoduchému nakonec na člověka působí? Odpověď: Jarmareční zjednodušení stupidního ničivého principu se dotýká základní lidské situace v každé době. Pronásledovaná bezbrannost, pronásledující blbost. Divák zabírá na ten primární způsob, který má v sobě něco z primitivních epinalských obrázků nebo z vyprávěcích středověkých dřevorezů v prapodivně svůdné kombinaci s masivní moderní hudbou ze zvukové aparatury. V jedné úvaze tohoto čísla je to spektakl hodný opovržení.* (Květa Sedláková (= Jitka Sloupová). Mýtus „silné pětky“; pozn.aut.) *Pro mě ne.*“⁶³ Hon na hloupost, i tak by se dalo popsat to, co Machonin v Malém Nezbedovi vyzdvihl. Stejně pospala i Věra Ptáčková v roce 1986, když se vyjadřovala k Podívejte, jak se kroutí! „*Tak ať se Mimoza snaží a zvedá vzhůru laťku výkonů i nápadů. Protože proti tuposti, lhostejnosti, automatismům, stereotypům, proti těm smrtelným bacilům hlouposti potřebujeme bojovníky statečné, schopné a dobře vyzbrojené.*“⁶⁴

Důležitý pro nahlížení na Pražskou 5 z pohledu mediální recepce je fakt, že tvorba „pětky“ byla reflektována nejen kladně, ale i záporně. Sam Machonin na to ve své úvaze upozornil, když uvedl, že v časopisu O divadle III je příspěvek, který nenazírá na MIMOZU stejně, jak on. Tím kritikem byla Jitka Sloupová, jejíž článek o

⁶³ Machonin, Sergej. *Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě*. In: O divadle III. 1987. s.37-40.

⁶⁴ Ptáčková, Věra. *Význam nápadu, humor kontextu a vliv avantgardy*. In: Marginálie o pantomimě. Praha. 1986. s.52.

Malém Nezbedovi byl otištěn pod pseudonymem Květa Sedláková. Nedostatky inscenace vidí nejen ve špatných kostýmech, ale především v neumělé pantomimě a naprostém nedostatku humoru. Nenachází řešení, jestli se jedná o mystifikaci, nebo o pokus, který nevyšel. „*Obsah představení jsem se dozvěděla předem z anglického letáku; konfrontace viděného s proklamovaným cílem mne postavily před neřešitelnou otázkou: jde tu o totální mystifikaci, jejíž smysl mi uniká, nebo se jedná o totální selhání tohoto divadla, jeho slepou uličku?*“⁶⁵ Na základě toho si nedokáže vysvětlit zájem a kladný ohlas většiny diváků. „*Jejich vnímání má rysy spontánní identifikace s předváděným primitivismem. Pokud nechceme MIMOZE a jejím autorům přiznat stejnou mentální úroveň, musíme ji začít podezírat z pohrdání vlastními diváky. Jak jinak mohu nazvat uvědomělou snahu vzbuzovat u nich čistě pudové reakce? ... Pohrdavý poměr „silné pětky“ k divákům není tak složitě motivovaný a je možná docela neuvědomělý. Snad je jen výrazem stejně bezradné agresivity, jaká charakterizuje jejich diváky.*“⁶⁶ Tito diváci vyrostli podle Sloupové v nekulturním prostředí (přerušením kulturních tradic v 50. a 70. letech) nemají tím pádem žádné povědomí o kulturních hodnotách a proto jim nevadí absence těchto hodnot v díle MIMOZY. „*Nedůvěra k slovu, nedůvěra k interpretacím minulosti a odpor k pojmovému myšlení jsou i podle oficiálních pramenů charakteristické pro uvažování dnešní mladé generace. Zároveň jsou to však i největší překážky na cestě této generace k dospělosti. Celým svým agresivním a záměrně primitivním projevem jako by říkali: Jaké jste nás chtěli mít, takové nás máte. Tady je možná prapříčina jejich společné zabydlenosti či zalíbenosti v nesmyslu. „Neoexpresionistický efekt“ jejich představení by se pak odhalil jako jediná velká infantilní reakce.*“⁶⁷

Samozřejmě se zde nejedná o ojedinělý případ v oblasti umění. To, co se líbí publiku (především masovějšímu), se nutně nemusí líbit veřejnosti odborné (zde bývá shoda spíše ojedinělá – možná za to může právě přílišné zaběhnutí divadla do stereotypu, nevybočování z řady, nepřinášení nových podnětů do divadla,

⁶⁵ Sedláková, Květa. (= Jitka Sloupová). *Mýtus „silné pětky“*. In: O divadle III. 1987. s.125-132.

⁶⁶ Sedláková, Květa. (= Jitka Sloupová). *Mýtus „silné pětky“*. In: O divadle III. 1987. s.125-132.

⁶⁷ Sedláková, Květa. (= Jitka Sloupová). *Mýtus „silné pětky“*. In: O divadle III. 1987. s.125-132.

přeorientování se na mainstreamového diváka). Zatímco markantní většina diváků chodila na představení „pětky“ (a dodnes chodí) kvůli touze se zasmát či odpočinout si u vtipné zábavy, diváci vyžadující hlubší myšlenku, jasné stanovisko či vyjádření ke společenskému problému spatřovali v takové produkci závažné nedostatky. Přece jen mladých amatérských souborů, které hrají komedie a veselohry pro zasmání, bylo a je nespočet, plnily a plní svou funkci, nemají jiné ambice, ale taky se o nich nikdy tolik nepsalo. Což se o „pětce“ říci nedá. Mediálních ohlasů je na její tvorbu velmi mnoho, a většina z nich zkoumala zásadní otázku: jedná se opravdu o takovou „divadelní bombu“, jak kolem sebe šířili někteří novináři a hlavně diváci? Kolem Pražské 5 se totiž začal tvořit jakýsi opar výjimečnosti, myšlenka nového hnutí plného netradiční tvorby. Mám zato, že to rozhodně nebylo cílem žádného ze souborů Pražské 5. Nesnažily se měnit společnost, původní myšlenka byla hlavně se sami sobě pořádně zasmát. Nálepka nového hnutí jim byla přiřknuta. Oni ji ovšem neodmítli. Proto na ně bylo nahlíženo s otazníkem, jestli opravdu jsou výjimeční a jestli se jejich tvorba někde nějak výrazně vyvine. Že se posléze vyvinula v středoproudou zábavu, která nepřekonala první inscenace a že mnozí z členů divadel opustili poetiku „pětky“ a pro někoho i zaprodali uměleckou duši totální komerční zábavě, nemohli recenzenti v 80. letech vědět. Možná hádali a předpovídali budoucnost, každý podle svého momentální diváckého názoru a v kontextu předešlých zhlednutých inscenací. Svou nespornou roli ve změně tvorby některých osobností „pětky“ hrála revoluce 1989, následný rozmach médií a především hlad po nových tvářích. To byla šance a zároveň výzva hlavně pro Sklep a Křeč, aby pronikly i do nejmasovějšího média té doby. Křeč měla na konci 80. let výborné renomé tanečního souboru, který kromě svých vystoupení účinkoval v řadě videoklipů a především spolupracoval s hudební skupinou Laura a její tygři. V roce 1989 společně vytvořily projekt nazvaný Show Tomáše Tracyho, který vznikl kvůli koncertu na Rockfestu '89. Jednalo se o skvěle sladěnou hudebně-taneční podívanou, která měla parametry vystoupení světových hudebních megahvězd. „Show na poměry české závětrné scény nebyvalá, a ač

s Křečí, bez křečovitosti a kýče.“⁶⁸ Na koncertě se tísnili lidé i v uličkách mezi sedadly a Křeč i díky následné koncertní šňůře získávala další fanoušky. Už tehdy ale právě zaznělo v jedné recenzi z Rockfestu toužebné přání, aby se Křeč nevydávala směrem k televizní komerci a estrádnímu pojetí svého programu: „*Je to nejlepší „show“ naší produkce, kterou jsem kdy viděl. ... Zcela netuzemsky špičková úroveň od monstrózní stavby jeviště po maximální nasazení všech zúčastněných. Doufám, že se tvůrci tohoto programu v případě nabídky ze strany televize nedají strhnout do zajetých kolejí našich dosavadních televizních estrád.*“ Mohli bychom to z dnešního pohledu vnímat jako přání vyslovené ke všem souborům „pětky“, které ale ne všichni členové vyslyšeli.

Ze začátku 90. let se v televizi objevovaly především skeče divadla Sklep (Besídka), které brnkaly na nervy většině diváků a provokovaly svým cíleným nevkusem. Jednalo se o naprostý protipól toho, co bylo možné do té doby v televizi vidět. Pro některé to mohlo být zavzpomínání na zhlédnutá divadelní představení v 80. letech a pobavení se novými scénkami se stejnými náměty, které viděli v minulosti, jiným, neznalým tvorby Sklepu, to přišlo urážející a nechutné. V dopise jedné divačky z Ostravy zazněl jeden z mnoha rozezlených hlasů: „*Televizní program divadla Sklep (29.6.1991) byl výplod chorého mozku. Byla to hovadina, která hranic nemá. ... Dívat se, jak si herec přinese na jeviště nočník, stáhne kalhoty, sedne na něj a přitom si čte noviny, to je kultura? V porubském „Oblouku“ v průchodu je udělaná vitrina, kam herec zas přijde, stáhne kalhoty a spodky a jde dělat svoji potřebu, takové herecké výkony se ukazují divákům? A v tom „Sklepu“ jsou všichni herci tak posraní? ... To by měli předvádět někde v ústavu pro duševně choré.*“⁶⁹ Domnívám se, že přesně takováto odezva udělala Sklepu největší radost. Museli se dlouho smát a potom to jít někam zapít. Provokace je přesně to, co dělali rádi nejen na divadle, ale i mimo něj. Ovšem jakmile začali „Sklepáci“ pouze provokovat a náměty skečů se stále opakovaly a čím dál častěji se jednalo o jednoduchou, primitivní a pro někoho snad i

⁶⁸ Hermanová, Magdaléna. Příbylová, Irena. Koniček, Jiří. Švamberk, Alex. *Dobří a zlí, někdy obojí*. Mladá fronta. 4.4.1989. s.4.

⁶⁹ Dvořák, Jan. *Sklep*. Praha. 1999. s.229.

infantilní zábavu, začalo renomé Sklepa, potažmo všech ostatních divadel Pražské 5, upadat. Jasným svědectvím je i názor Vladimíra Hulece z roku 1993 po zhlédnutí Vánoční besídky: „*A co jsem zažil? Kabaret. Dost špatný kabaret. Síla a smysl ne-umění tkví podle mne v jasném a nějakým způsobem nekonvenčním, provokativním postoji. Dokud Sklep tvořil generační divadlo, dokud byl generací teenagerů nebo bezmocných, „bezděgových“ dvacátníků, byla jeho tvorba ozdravujícím vánkem v hnilobě nemohoucnosti sedmdesátých a osmdesátých let. Bylo to snad skutečně to nejlepší (alespoň v oblasti parodie a satiry), co se na poli amatérského - a možná nejen amatérského divadla dělo. Herci však z plenek přímočaré naivity vyrostli a dnes s pouhou infantilitou na jevišti nevystačí. Náhle to totiž není nebojácný postoj, drzý názor, ale pouhá parodie sebe sama.*“⁷⁰ I přes to, že se občas na jevišti odehrálo něco příjemně překvapivého (scénka či písnička), Sklep celkově sklouzl k nudě bez provokace, k pouhému zesměšňování a k hereckým projevům na úrovni absolutních amatérů. K tomu Hulec zmiňuje viditelný obrat ke komerci: „*Kam dospěla tato generace? K jakým falešným tónům se dopracovalo nejživější, nejsrandovnější divadlo široko daleko? K prachům! K videoklipům natáčeným kdesi v Africe! K miliónům pro vlastní potřebu! K trapnosti.*“⁷¹ Z článku je cítit hořkost, ale i lítost nad ztrátou jednoho výjimečného generačního divadla. Jediné světlé místo viděl Hulec tehdy v ukázce připravované inscenace Lumíra Tučka na motivy povídky Ladislava Klímy. Na jevišti se objevila drsnost, která diváka mrazila. Hulec v tom spatřoval i jedinou možnost směřování vývoje Sklepa (resp. „pětky“): „*...tudy vede cesta z dětského kabaretu Keep smiling - do dospělého kabaretu Hnus. To je podle mne postoj hodný dneška. Nebát se. Nestávat se vyluhovaným čajem minulosti.*“⁷²

6.4.4 O Pražské 5

V časopise o Divadle III. se objevil ještě jeden článek reflektující tvorbu Pražské 5. Napsala ho Eva Šormová (pod pseudonymem Jaroslava Davidová), která

⁷⁰ Hulec, Vladimír. *Kabaret Sklep*. Amatérská scéna. 1993. č.3. s.19.

⁷¹ Hulec, Vladimír. *Kabaret Sklep*. Amatérská scéna. 1993. č.3. s.19.

⁷² Hulec, Vladimír. *Kabaret Sklep*. Amatérská scéna. 1993. č.3. s.19.

v roce 1985 vychvalovala tvorbu Křeče a Vpředu v časopisu Scéna (viz kapitola Brody). Dva roky nato už tolik nadšená není, naopak kritizuje stereotyp, do kterého se podle ní divadla dostala, a zamýšlí se nad tím, jestli jim nehrozí to, co sami nenávidí. V kontextu událostí 90. let i díky např. výše zmíněnému článku Vladimíra Hulce se zdají její slova velice prorocká. *„Jejich charakteristickým znakem je až agresivně zdůrazněná nekonvenčnost, provokace, expresivita. Mají velice blízko k rockové hudbě a jejímu rytmu, přitahuje je pohybové divadlo od pantomimy (Mimoza) až po balet (Křeč). Zjevné jsou souvislosti s nediivadelními nebo polodiivadelními typy produkcí jako je happening (Sklep), ale i show (Křeč). Zmitají se v sevření totálně zdeformovaného světa, cítí jeho nelidskost, avšak nejsou s to se z něho vymanit. Jejich destruktivní gesto a škleb jsou vázány na stav reality, vztahují se především k její vnější podobě, k dílčím projevům a povrchním znakům. Přehnaně groteskní a zveličeně deformovaný otisk reality nicméně zůstává jen otiskem. Svět je zobrazován tak, jak se jeví - vládne v něm bezobsažný stereotyp, nezahlcen banálními frázemi, pohybují se v něm strojově zmechanizovaní lidé (R. S. Vpřed). ... Toto vidění světa, životní pocit i snaha o jeho vyjádření jsou konstantní a korespondují s nimi i stabilní výrazové postupy a varianty námětů v pořadech jednotlivých souborů. Z jejich dosud nepříliš rozsáhlé produkce se zdá, že jim hrozí to, co sami nenávidí a atakují - stereotyp a klišé.“*⁷³ Šormová se zamýšlí nad otázkou, jestli stagnace v tvorbě „pětky“ není způsobena vlastní spokojeností se sebou, nebo jestli se už bojí zkusit něco nového, čímž by mohli ztratit přízeň publika, kterému se podle ní poměrně často podbízejí. *„Dosavadní pořady nesvědčí o tom, že by tyto skupiny hledaly, jak dál, že by názorově vyzrávaly nebo alespoň usilovaly o zřetelnější artikulování projevu. Své pocity a prožitky, postoje a stanoviska vyslovují sice suverénně a hlasitě, ale málo patrné jsou stopy tvůrčího procesu, jímž by zmáhali jejich syrovost. Úhel, jímž nazírají svět, je zúžen žitou skutečností. Mohou ji stále znovu zesměšňovat, vyšklebovat se jí, ukazovat její zrudnost, negovat ji - ale na otázku, ve jménu a s vědomím čeho jiného tak činí, zatím v jejich práci nenacházím ani náznak odpovědi.“*⁷⁴

⁷³ Davidová, Jaroslava. (= Eva Šormová). *Situace malých divadel – možnosti a meze*. In: O divadle III. 1987. s.91-93.

⁷⁴ Davidová, Jaroslava. (= Eva Šormová). *Situace malých divadel – možnosti a meze*. In: O divadle III. 1987. s.91-93.

Na konci 80. let sice už divadla Pražské 5 nebyla nová, ale stále ještě platila za novou vlnu v českém divadle. Každá jejich inscenace byla přijímána s očekáváním, jestli předčí minulou, a s přibývajícimi roky, zkušenostmi a novinkami na ně bylo pohlíženo přísněji. Čemuž se není co divit, stejně tak to chodí s jakýmkoliv jiným uměleckých souborem. U „pětky“ navíc hrál zásadní roli problém, jestli to co předvádí, myslí vážně a především, co tím myslí. A dokud ještě působila jako jeden celek, jako mladé a nadšené sdružení lidí, jako soubor amatérských divadel (amatérských tím, že to nedělají (jen) pro peníze), bylo možné jim odpustit ne-názor ~~a~~ ^{svět} se na vlně bouřlivé zábavy, provokace, sršící energie a kolektivního entuziasmu a vyzdvihnout minimálně to, že nemlčí a snaží se svým způsobem vyjádřit vlastní životní pocity a názory. „Jsou, jací jsou, protože jsou mladí a mají kousek nad hlavou lis zakazování, nepovolování, umravňování, vyhrožování nebo lstivé vlivnosti a mají v sobě, nad sebou, všude kolem sebe strach. To jsou základní živiny jejich umění. Jedni to řeší tím, že se vrhají znovu a znovu do pokusů dělat, co se dá, rozšiřovat si prostor a pátrat po tom smyslu, který jim tu všichni tak horlivě doporučujeme; druzí se demonstrativně od pátrání po jakémkoliv smyslu odvracejí, dělají si varadero, modré laguny pro své generační potěšení teď, tady, hned a všechno ostatní at' mi vleze na záda; třetí dělají Malého Nezbedu a je to nostalgie po ději, po putování, po mýtech, po hrdinství, po barevné kráse a zalknutí hudbou dunivou jako katedrála. ... Opakuji, že nic z toho není pasivní únik ze současného života. Je to naopak aktivní touha rozmnožit ho o věci vždycky platné, vzácné, nezařaditelné, vázané k místům, tradicím a dobám. A touha po obyvatelném světě.“⁷⁵

Věc na sou?

⁷⁵ Machonin, Sergej. *Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě*. In: *O divadle III*. 1987. s.37-40.

7 Filmová tvorba

Vzdalme se nyní od otázek po smyslu divadelní tvorby Pražské 5, od jejího vývoje v 80. letech i jejího počínání a směřování v letech 90. a vraťme se na pomyslné časové ose zpět do doby, kdy se „pětka“ začala prosazovat na stříbrném plátně. Zásadní zásluhu na tom má Tomáš Vorel, který k filmařině inklinoval mnohem dříve, než začal studovat na FAMU. Mezi jeho rané filmové pokusy z dob studia stavební fakulty patří krátkometrážní snímky *Zákon samurajů* (1978), šestiminutové *Rychlé šípy* (1979; druhá cena na Rakouském festivalu ve Veldenu), *Kašpárek* (1980; prvenství v rakouském Klagenfurtu a v jugoslávské Jesenici) a *To můj Láďa* (1981). V roce 1982 byl Vorel přijat na pražskou FAMU, obor hraná režie. Mezi jeho studentské filmy patří např. snímky *Je dobrá, slad'oučka* (1983), *Dáreček* (1984; první cena na festivalu FAMU) a *ING.* (1985), který byl základem pro pozdější film *Kouř*.

Vorel však nebyl jediný, kdo zvětšil herce Pražské 5 ve filmu. Dříve než vznikl jeho první celovečerní film, obsadila nadšená obdivovatelka „pětky“ Věra Chytilová do svého filmu *Kopytem sem, kopytem tam* (1988) Tomáše Hanáka, Milana Šteindlera a Davida Vávru, čímž je „objevila“ i pro další filmové režiséry a pomohla jim tak nastartovat hereckou kariéru i mimo *Sklep* (což především např. T. Hanák a M. Šteindler využili). Nezůstalo však jen u tohoto snímku. *Sklepáci* se objevili i v jejích filmech *Mí Pražané mi rozumějí* (1991), *Pasti pasti pastičky* (1998) a *Vyhnání z ráje* (2001).

7.1 *Pražská 5*

První celovečerní film Tomáše Vorla, na kterém se autorsky i herecky podíleli členové kompletně celé „pětky“ nese jednoduchý název, který tato divadla spojoval a pod kterým byla následně vnímána – *Pražská 5*. Premiéru měl snímek 27.4. 1989 v pražském kině Lucerna. Ve filmu se prezentují všechna divadla „pětky“, každé v jedné povídce: němá groteska *Směr Karlštejn* (MIMOZA), filmová báseň *Bersidejsi*

(Kolotoč), rytmikál Oldův večírek (Vpřed), hudebně taneční show Barvy (Křeč) a parodie na budovatelské filmy Na brigádě (Sklep). Spojnicí je pak průvodce a televizní hlasatel v podání Milana Šteindlera. Film se dočkal mnoha ohlasů v tištěných médiích a nutno říci, že většina vyznívá velice kladně. Recenzenti vychvalují povídkový styl: „*Obvyklé neduhy povídkového filmu zůstávají stranou – nemáme pocit, že to je z nouze ctnost, ale přirozený tvar,*“⁷⁶ společný názor všech pěti povídek: „*...bezútěšné sídliště (Mimosa), průmyslovou periferii (Kolotoč), pozlátka valutového hotelu (Vpřed), kdysi úctyhodnou limuzínu (Křeč), hesla a stejnokroje (Sklep). Všechny mají vyjádřit tentýž pocit rozporu mezi ideálem a skutečností,*“⁷⁷ i Vorlův cit pro stylizaci, rytmus filmové řeči, parodii, emotivní vyznění scén i „*obdivuhodnou invenci a řemeslnou pečlivost.*“⁷⁸

„*...jde o výpověď proti všem druhům malosti, namyšlenosti a manipulace,*“⁷⁹ ale film zároveň nikoho nemanipuluje a k ničemu nenutí, každý si může vybrat, čemu se bude smát a z čeho bude mít strach, jak ve svém článku píše Michal Bartušek. Dále se staví na stranu „pětky“ v onom nekončícím názorovém střetu, jestli má její tvorba nějaký smysl: „*Setkal jsem se s názorem, že autory „pětky“ spojuje programová beznázorovost. Podle mého názoru je spojuje zaujatý odpor k apatii... společenské, emocionální, duchovní. Každá z povídek je výsměchem. Někdy laskavým, jindy bezohledným. V zadním plánu je však vždy chápající úsměv: „milý diváku, pokud se dobře bavíš nebo naopak odcházíš z kina, je to tvůj problém, ale to, co ti předvádíme, je i tvůj svět! ... Odcházíš z kina a přemýšlíš? Jsme rádi. Nepochopil jsi a nadáváš? Nezlob se, zítra si můžeš spravit náladu nějakým „diskopříběhem“.*“⁸⁰ Právě otevřenost filmu všem lidem bez rozdílu věku či smýšlení Bartušek podtrhuje zvláště a vyzdvihuje fakt, že každý může snímek vidět po svém, každému může nabídnout něco jiného, ale nikomu nic nevnučuje, každý si může vybrat dle libosti. A pokud si nevybere, tvůrcům to nevadí.

⁷⁶ Reinisch, Jan. *Pětkrát na sebe*. Mladá fronta. 3.5. 1989. s.4.

⁷⁷ Reinisch, Jan. *Pětkrát na sebe*. Mladá fronta. 3.5. 1989. s.4.

⁷⁸ Foll, Jan. *Pražská pětka -aneb Pět divadel v jednom filmu*. Scéna. 1989. č.12-13. s.7.

⁷⁹ Holub, Radovan. *Veteše, podobensví a mystifikace*. Tvorba. 1989. č.38. s.14.

⁸⁰ Bartušek, Michal. *Pražská 5*. Kino. 1989. č.15. s.15.

7.2 Kouř

Další snímek Tomáše Vorla, na kterém se podílela divadla „pětky“ do našeho časového rozmezí 80. let na první pohled nepatří. Film Kouř měl totiž premiéru až 9.1. 1991 v kině U Hradeb. To je ale jediné, co ho oddaluje od tvorby Pražské 5 v 80. letech a předlistopadovým obdobím jako takovým. Tento rytmikál totalitního věku, jak zní podtitul filmu, měl smůlu na dobu, ve které vznikl i na období, ve kterém byl uváděn. Stejně jako snímek Pražská 5 byl i Kouř pozdržen cenzurou a nakonec se dostal k divákům až rok po převratu, rok po revoluci 1989, tedy rok po pádu totalitního věku. Často se říká, že dílo předběhlo svou dobu, v tomto případě doba předběhla dílo. Na počátku 90. let trápila česká kina (stejně jako divadla) malá návštěvnost. Lidé se do sálů nehrnuli, natož pak na film o systému, z něhož se před krátkou dobou osvobodili. Kdyby přišel Kouř do kin ještě před sametovou revolucí, zaznamenal by jistě obrovský ohlas jak u odborné veřejnosti, která ovšem i tak snímek hodnotila nad míru pozitivně, tak především u široké divácké obce, která Kouř zaznamenala, ale spíše stylem: vím, že něco takového vzniklo. Ale to je pouhé „kdyby“. Přitom se jednalo o zřetelně artikulovanou „obrazovou podobu „Absurdistánu“, ve kterém jsme žili.“⁸¹ Což je výjimečné nejen na svou dobu (přece jen ne každý se v době komunismu odvážil veřejně a přitom objektivně reflektovat společensko-politickou situaci v zemi), ale zároveň i v rámci tvorby celé Pražské 5. Jedná se totiž o jediné politicky zaměřené dílo „pětky“, která byla do té doby naprosto apolitická a vyhýbala se takovým tématům. Zejména v druhé polovině 80. let „bojovala“ (jak již bylo mnohokrát zmíněno) s odbornou veřejností, která neustále polemizovala nad smyslem jejích her a snažila se je přimět k většímu zamyšlení nad společenskými a případně i politickými problémy. Najednou Pražská 5 natočila film, který jako by popíral veškeré teze o tom, že tvoří jen pro vlastní pobavení bez jasného názoru. Najednou vznikl film, který zřetelně reflektoval politický systém, dobu, ve které autoři žili, i nejbližší dějinné události, kdy se z těch nejtemnějších míst vynořovali lidé, kteří do nich byli před mnoha lety pracně zašlapáni nebo tam byli

⁸¹ Vojtíšek, Stanislav. *Absurdity Tomáše Vorla*. Práce. 1991. 27.2.

nucení zalézt. Změna ve vedení továrny je přesnou metaforou změny v jedné takové větší fabrice (někdo říká trafice), v naší zemi. Přesně to vystihl ve svém článku Jan Foll: „Závěrečná sekvence, v níž je kotelník jménem Václav vybrán za budoucího šéfa, nepostrádá ironický osten vůči masové euforii ze svobody a následujícímu hromadnému „převlékání kabátů““.⁸²

Proč ale vlastně Kouř? Jde o metaforu totalitního systému. Kouř je všude. Válí se v ulicích, valí se z komínů i nesčetných cigaret. Kouř zaplavuje město, obklopuje lidi a dusí je. Jan Foll k tomu dodává: „Z všudypřítomného smogu se ve všeobecném nepořádku vynořují předměty z různých dob, zrcadlící devastaci společnosti, v níž víc než čtyřicet let vládla totalita. Dějiště oné sarkasticko-tísňivé vize rámuje zasviněné ulice a otřískané budovy s papundeklovými hesly, legračně kontrastující s ubohým baráčkem, na němž poblikává neonový nápis Sauna. Zaneřádnou aglomerací jezdí monstrózní ředitelská čajka, omšelé trabanty, coby symboly utápnuté chudoby, vysloužilé autobusy, obludné nákladáky i muzejní osobáky, ale i metalizovaný renault z Tuzexu, charakterizující jeho majitele jako úspěšného chytráka. Nechybějí samozřejmě odznaky a bysty v nejrůznějších rozměrech a podobách.“⁸³ Vorel společně s kameramanem Martinem Dubou zobrazili nesvobodný svět jako zdevastované obludné mystérium plné postaviček vyobrazených v přesně ilustrované nadsázce. „Karikturnost a nihilistický cynismus pozdního socrealismu nejsou však demaskovány, nýbrž ještě přemaskovány, překarikovány až na doraz své logiky, která pukne vlastním nesmyslem.“⁸⁴

Kromě Vorla a Duby je nutné vyzdvihnout i scénáristický podíl Lumíra Tučka, jehož přínos filmu kladně hodnotí i Stanislav Vojtíšek. Za ne příliš zdařilou však považuje hudbu snímku, který je na plakátech označován jako muzikál: „Bohužel jeho hudební stránka, až na úvodní pískaný motiv, bezvadně charakterizující k přežití nutný styl, není příliš výrazná a nezaujme.“⁸⁵

⁸² Foll, Jan. *Totalita jako kouř*. Tvar. 1991. 6.6.

⁸³ Foll, Jan. *Totalita jako kouř*. Tvar. 1991. 6.6.

⁸⁴ Jamek, Václav. *Vorel není Orwell*. Tvar. 1991. 6.6.

⁸⁵ Vojtíšek, Stanislav. *Absurdity Tomáše Vorla*. Práce. 1991. 27.2.

Kouř je sice film, který vypráví o společnosti v nesvobodě, ale není nepřenositelný i do svobodného světa. Tomáš Klňava si ve svém článku klade otázku, jestli jsou všechny předváděné jevy ve filmu skutečnostmi dávno minulými? Jestli se dnes už nesetkáváme s podvodníky, grázly, kariéristy či vykuky, kteří pod politickým hájením hrají nečistou hru? Takovou otázku si položil už rok a půl po revoluci 89. „*Je náš smích, který po celou dobu představení téměř neustává, opravdu tím osvobozujícím výsměchem nedávno opuštěné zkurvené minulosti? Je schopný, úlisný a nezvdělaný kariérista Karel Šmíd (Jaroslav Dušek) skutečně jen produktem epochy, eufemisticky nazývané reálným socialismem? Může kopat do ženy, ležící na zemi, jenom ten, koho chrání rudá knížka? Může, omámen vlastní ješitností a kryt mocnými, zavrhnout geniální projekty jen individuum, modlící se věrně k bustám Lenina a Stalina?*“⁸⁶ Jakou otázku bychom si pak měli položit 20 let od převratu my?

Tomáš Vorel zachytil ve svém filmu nejen totalitní systém, ale i lidské typy vyskytující se v každém režimu a v každé době. Hlavní hrdina Mirek Čáp (Jan Slovák) má kolem sebe: „*Androše, Disidenta, Kajícnici, Oportunistu, Hajzla, Generála, Šoumena, Krásku i Šeredku.*“⁸⁷ Jako bychom je neznali i z dnešní doby.

Ač se to z předešlých slov nezdá, je Kouř pokračováním poetiky Pražské 5 včetně jejího humoru, který těží z různorodých schopností, dovedností a typové rozmanitosti členů „pětky“. I tím Vorel dokázal „...*ve snímku zkombinovat metaforickou parodii s místy takovou dávkou groteskní věrohodnosti, až nás při sledování Kouře mrazí.*“⁸⁸

⁸⁶ Klňava, Tomáš. *Kouř je kouř*. SL. 1991. č.4.

⁸⁷ Jamek, Václav. *Vorel není Orwell*. Tvar. 1991. 6.6.

⁸⁸ Klňava, Tomáš. *Kouř je kouř*. SL. 1991. č.4.

8 Závěr

Divadla Pražské 5 prodělala od svého vzniku v 70. letech značný vývoj. Od žákovské a studentské legrace a recese se přenesla přes krátké skeče k celovečerním inscenacím s vlastní poetikou reflektující svůj životní postoj; od hraní pro sebe a své kamarády k plným sálům v Praze i mimo ni. Vnesla nový vzduch do divadelních vod. Tvorba „pětky“ měla sice své kořeny v kabaretech, v Burianovu voicebandu, v předscénách V+W či v tvorbě Semaforu, ale přesto přese všechno působila jako zjevení, které přináší něco, co tu ještě nebylo. Zprvu byla takto vnímána i v očích odborné veřejnosti. Málokdo by jim prorokoval propad ke středoproudé zábavě (jako Ivan Vyskočil na Šrámkově Písku '82) a pro většinu recenzentů znamenala jejich tvorba jasný přínos českému divadlu. Jejich kouzlo spočívalo nejen v novátorské formě a obsahu, oboje vypovídalo o jejich vztahu k (ne)komunikaci a k celkové nevěře ve slovo, ale i v kolektivním entuziasmu, komice a nekončící energii prýštící na diváky.

Postupem času se ale začaly čím dál silněji ozývat hlasy, které volaly po jasném stanovisku v inscenacích „pětky“. Jestli televizní zábavu kritizují nebo se s ní ztotožňují, jestli své počínání myslí vážně a nebo se dokonce jedná o obrovskou mystifikaci. Zaznívaly i názory, které nechápaly nadšené zástupy diváků a podezřívaly Pražskou 5 s pohrdání vlastním publikem. Ta však svými diváky nepohrdala, i když často neřešila, jestli její fanoušci rozšifrovali vše, co jim bylo nabídnuto. A jak se ukázalo, nešlo ani o mystifikaci. Členové „pětky“ se jen snažili dobře (po)bavit. To však bylo po prvotním nadšení málo. V článcích se začalo často opakovat, že tato divadelní pětice nepřináší nic nového. Stereotyp v tvorbě, nehledání nových tvarů, nových smyslů, nereflektování dobových problémů a jen a pouze (pro někoho dokonce bezduchá) legrace.

Ale i přesto se po celá 80. léta jednalo o zvláštní, netradiční a novátorské divadelní hnutí, které přes všechny své nedostatky a nenaplňování přání a doporučení recenzentů, bylo věrné své poetice s touhou hrát, bavit (se) a užívat si. Účinkování ve

snímcích Věry Chytilové, vlastní filmová tvorba, i hlad po nových tvářích a jiném než povoleném humoru, znamenaly po roce 1989 profesní zlom pro mnohé členy Pražské 5. Někteří zůstávali věrní své divadelní poetice, jiní se pouštěli na tenký led zábavního průmyslu. Ještě před tím však společně stihli vyprodukovat zásadní filmový počín Kouř, jediné dílo „pětky“ s politickou tematikou, který byl na rozdíl od všech ostatních inscenací a projektů odbornou veřejností skoro beze zbytku vynášen do nebe, ale široká divácká obec zůstala tímto snímkem takřka nedotčena. Stal se tak pravý opak toho, na co byla „pětka“ po celá 80. léta zvyklá.

Působení Pražské 5 se však sametovou revolucí neuzavřelo. Některá divadla sice skončila či přerušila na čas svou činnost, ale i v 90. letech se jejich členové scházeli na společných akcích. Nešlo již o tolik bouřlivou a skandální etapu jejich historie, ale stále se jednalo o Pražskou 5.

9 Seznam literatury

Bartušek, Michal. *Pražská 5*. Kino. 1989. č.15. s.15.

Brož, Josef. *Orloj jako orloj*. Mladý svět. 1988. č.26. s.23.

Caban, Michal. Šimon, Caban. Dvořák, Jan. *Baletní jednotka Křeč*. Praha. 2003. s.605. ISBN 80-86102-10-6.

Císař, Jan. *Syntéza*. Amatérská scéna. 1987. č.6. s.2.

Davidová, Jaroslava. (= Eva Šormová). *Situace malých divadel – možnosti a meze*. In: O divadle III. 1987. s.91-93.

Dvorský, Jan. ...méně znamená více. Čs. Loutkář, 1986, č. 7, s. 153.

Dvořák, Jan. *Sklep*. Praha. 1999. s.267. ISBN 80-86102-00-9.

Dvořák, Jan. *Baletní jednotka Křeč*. Scéna. 1984. roč.9. č.20. s.4.

Dvořák, Jan. *Divadelní postmodernismus Křeče*. Scéna. roč.11. č.11. s.4.

Dvořák, Jan. *Divadlo v akci*. Praha. 1988. s.174.

Dvořák, Jan. *Hnutí Sklep aneb Silná pětka anebo Pražská pětka*. In: Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech Praha. 1990. s.73. ISBN 80-7068-028-8.

Dvořák, Jan. *MIMOZA*. Praha. 2007. s.201. ISBN 978-80-86102-19-1.

Dvořák, Jan. *Sklep, Vpřed, Křeč atd.* Scéna. 1984, č. 21-22. s.4.

Foll, Jan. *Pražská pětka -aneb Pět divadel v jednom filmu*. Scéna. 1989. č.12-13. s.7.

Foll, Jan. *Totalita jako kouř*. Tvar. 1991. 6.6.

Gerová, Irena. *Křeč není v křeči*. Svobodné slovo. 24.1.1985

Grimmová, Michaela. *Dobrá vůle chyběla?* Amatérská scéna. 1984. č.12. s.5.

Havlíková, Helena. *Možnosti amatérského divadla*. Tvorba. 29. 5.1985. č. 22. s.10.

Hermanová, Magdaléna. Příbylová, Irena. Koníček, Jiří. Švamberk, Alex. *Dobří a zlí, někdy obojí*. Mladá fronta. 4.4.1989. s.4.

Holub, Radovan. *Veteše, podobenství a mystifikace*. Tvorba. 1989. č.38. s.14.

- Hořínek, Zdeněk. *Proměny divadelní struktury*. ÚKDŽ. Praha. 1988. s.24, 29, 38.
- Hulec, Vladimír. *Kabaret Sklep*. Amatérská scéna. 1993. č.3. s.19.
- Chuchma, Josef. *Netradiční počin v Kladně*. Mladá fronta. 14. 2.1983. s.3.
- Chuchma, Josef. *Právě dnes a tady!* Mladý svět. 7.10.1986, č.42. s.11.
- Jamek, Václav. *Vorel není Orwell*. Tvar. 1991. 6.6.
- Jilská, Anna. (=Barbara Mazáčová). *...a já jsem Antonín a všichni si tu tykáme*. In: O divadle III. 1987. s.192.
- Just, Vladimír. *Šrámkův Písek 80*. Amatérská scéna. 1980. č.8. s.3.
- Just, Vladimír. *Šrámkův Písek čtvrtstoletý*. Amatérská scéna. 1982. č.9.s.3,4.
- Just, Vladimír. *Z dílny malých scén*. Praha. 1989. s.316. ISBN 80-204-0037-0.
- Klňava, Tomáš. *Kouř je kouř*. SL. 1991. č.4.
- Kolář, Jan. *Divadelní Lucerna 20.4.1986: Má to cenu!* Scéna. 1986. č.12-13. s.8.
- Kužilek, Olda. *Jak se dělá ŠP*. Amatérská scéna. 1982. č.9.s.6.
- Machonin, Sergej. *Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě*. In: O divadle III. 1987. s.35.
- Matějková, Jolana. *Netradiční „pravidla“ hry*. Mladá Fronta. 31.3.1987. s.4.
- Melounek, Pavel. *Nápad na půl cesty*. Mladá fronta, 30. 4.1986, s. 4.
- Pavlovský, Petr. *Satira tance*. Tvorba. 20.6. 1984. č.5. s.10.
- Ptáčková, Věra. *Význam nápadu, humor kontextu a vliv avantgardy*. In: Marginálie o pantomimě. Praha. 1986. s.52.
- Reinisch, Jan. *Pětkrát na sebe*. Mladá fronta. 3.5. 1989. s.4.
- Richter, Luděk. *Brody*. In Loutkáři v zrcadle Šrámkova Písku. Čs. Loutkář. 1986. č.10. s.222.
- Rut, Přemysl. *O divadle*. Praha. 1990. s.413. ISBN 80-7106-018-6.
- Sedláková, Květa. (= Jitka Sloupová). *Mýtus „silné pětky“*. In: O divadle III. 1987. s.125-132.

Suška, Čestmír. *O sobě a Výtvarném divadle Kolotoč*. Marginálie o pantomimě. Praha. 1986. s.76-78

Šálek, Marek. *Má to cenu? Má to cenu!* Mladý svět. 28. 5.1986. č. 23. s.23.

Šormová, Eva. *Dílna Hanáckého divadla*. Scéna. roč.10. č.14. s.3.

Tuček, Lumír. *R.S.Vpřed*. Praha. 2004. s.286. ISBN 80-86102-11-4.

Turba, Zdeněk. *Inventura a co dál?* Amatérská scéna. 1986. č.8.s.8.

Urbanová, Alena. *Přehlídka invence*. Amatérská scéna. 1984. č.12. s.3.

Vedral, Jan. *Od módy k názoru*. Amatérská scéna. 1985. č.6. s.8.

Vojtíšek, Stanislav. *Absurdity Tomáše Vorla*. Práce. 1991. 27.2.

Vorel, Tomáš. *Pražská pětka - pět povídek a historie legendárního uměleckého hnutí*. Primus. Praha. 1999. s.36-43.

Wolf, Petr. *Křeč na Varaderu*. Práce. 7.8.1986.